„Tasso“ und sein Gefolge.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN

ACAD. LAUREAT. BIBL.

VON

JUDITH GEISEL

AUS BERLIN.

Tag der Promotion: 4. Februar 1911.

124

Referenten:

Professor Dr. E. Schmidt.
Professor Dr. A. Heusler.

Druck von Bernhard Paul, Berlin SW. 48.

Inhalt.

Seite

Vorwort 4

I. Goethes „Tasso“ 5

1. Zusammenhang mit der Geniezeit 5

2. Entstehung auf Grund Goethischer Erlebnisse . 7

3. Tasso als Dichter 9

a) Sphäre und Publikum 11

b) Der Dichter 16

II. Die Fortsetzer 24

1. Wilhelm Smets: „Tasso's Tod“ 24

2. Ernst Raupach: „Tasso's Tod“ 38

3. J. Chr. von Zedlitz: „Kerker und Krone“ . . 48

III. Byron. Leopardi. De Vigny 54

Vorwort.

Diese Dissertation ist entstanden als Teil einer umfassenden Studie über den Dichter als Person in der Poesie des Goethischen und des romantischen Zeitalters, mit notwendiger Rücksicht auch auf Vertreter der bildenden Kunst bis hin zu Hebbels Bekenntnis „Michel Angelo". Das tendenziöse Literaturdrama der Jungdeutschen aber, 1910 von Weiglin gewürdigt, ist als eigentliche Grenze gesetzt. Die allgemeinere oder persönliche Satire wird nicht ausgeschlossen, doch mehr in den Hintergrund geschoben. Wie der Dichter seit Klopstocks und Lessings Tagen, dann seit der anhebenden Geniezeit gewertet und in seinem Wesen aufgefaßt worden ist, hat eine Einleitung zu Goethes frühen Spiegelungen des Künstlers in großen Zügen darzutun. Einem weiteren Kapitel muß der Volldruck von „Wilhelms Meisters theatralischer Sendung" zu gute kommen. Der Entwurf sowie Hauptteile über die Romantische Schule haben der Fakultät vorgelegen. Für Goethes „Tasso" schien Wiederholung der bisherigen Quellenforschung umso weniger geboten, als sie zwar ein Krankheitsbild der „rammarichi e sospetti", nicht aber die tiefe Dichterpsychologie fördert; daß jene Biographen von mir nicht versäumt worden sind, mag die ursprünglich als Beilage des „Tasso"-Kapitels gegebene Analyse der schwachen Folgestücke beweisen.

J. G.

I. Goethes „Tasso".

1. Zusammenhang mit der Geniezeit.

Es ist bedeutsam, daß die Welt des Werther sich in den Tagen der Konzeption des Tasso wiederum vor Goethe auftat. Am 30. März 1780 notierte Goethe in sein Tagebuch: „Gute Erfindung. Tasso,"[1]) und einen Monat später fühlt er bei der Lektüre des Werther, den er seit dem Druck nicht wiedergelesen hatte, die innere Verwandtschaft beider wohl heraus.[2]) Denn das Problem des Tasso gehört in die stürmische Zeit der jungen genialen Generation, wie sehr auch die endgültige Form des Dramas den Goethischen Klassizismus zeigt.[3])

Aber der bedeutungsvolle Unterschied zwischen Tasso und den Konzeptionen der Geniezeit besteht darin, daß sein Gefühlsübermaß vor jenen universellen Typen durch seinen Dichterberuf gerechtfertigt wird. Der Individualitätsbegriff der Genieperiode hatte in seiner unbedingten Betonung des Ichgefühls die Besonderheiten der konkreten Lebensverhältnisse verschwimmen lassen. Das schöpfe-

---

[1]) Vgl. Eduard Scheidemantel: „Zur Entstehungsgeschichte von Goethes Torquato Tasso". Programm Nr. 692 des Wilhelm Ernstischen Gymnasiums in Weimar. 1895/96. Weimar 1896; u. Goethe-Jahrbuch 18, 163. — Hans Gerhard Gräf: „Goethe über seine Dichtungen" II, 4. S. 288 ff.

[2]) s. E. Castle: „Tassoprobleme. Ein Goethe-Mosaik". Zeitschr. für die österr. Gymnasien 1907. 58, 97 ff.

[3]) Mme de Staël: „De l'Allemagne". Paris 1813/14. III, 119 findet die Ruhe und Einfachheit der Handlung, die bei der Iphigenie berechtigt seien, beim Tasso unpassend. Denn hier wirkten sie als Kälte und Mangel an Natürlichkeit, da der Gegenstand in jeder Hinsicht modern sei.

rische Ich hatte sich nicht zum Staatsmann, zum religiösen Genius, zum Künstler, zum Dichter differenziert. Erst die Weimarer Jahre, die Goethe vor begrenzte Aufgaben stellten, hatten ihn gelehrt, der Wirklichkeit in ihren geschiedenen Bezirken gerecht zu werden.[1]) Das Übermaß empfindsamer Subjektivität Werthers und jener Zeit, die seinen Namen trägt, war jetzt nicht mehr das auszeichnende Merkmal des Genies, sondern gehörte zur Charakteristik des Dichters.

Aber der alte Werthertypus gestaltet sich nunmehr in Tasso zum zweiten Mal.[2]) Sein Versinken in sich selbst, das Finden einer Welt in seinem Innern,[3]) die für F. L. Stolbergs edlen Dilettantismus stets allein geltende Fülle des Herzens und das Herz als den Inbegriff, den Erreger des Drangs und der Kraft zu verstehen,[4]) ist Wertherisch; desgleichen das plötzliche und heftige Hervorbrechen aus dieser Versunkenheit, das Alles umfassen und halten wollen, die Schrankenlosigkeit der Wünsche, die Sehnsucht, die „letzten Enden aller Dinge" zusammenzufassen[5]) und im Tun wie im Dichten Endgültiges zu leisten, das notwendige Scheitern an den eisernen Ordnungen der gegen ein solches Einzeldasein immer feindselig gestimmten Welt und nicht zuletzt die Sehnsucht nach den primitiven Zuständen der goldenen Zeit.[6])

---

[1]) Vgl. Ottokar Lorenz: „Goethes politische Lehrjahre" Berlin 1893, und bes. Adolf Schöll: „Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens". Berlin 1882.

[2]) Bodmer an Schinz. Goethe-Jahrbuch 5, 216: „Goethe hat ein Trauerspiel in der Arbeit, in welchem Tasso der Protagonist ist. Ich sehe voraus, daß er Tasso zum andern Werther ausbilden werde". — 1824 noch stellt Goethe sie in der „Trilogie der Leidenschaft" nebeneinander. Einige Jahre später billigt er Ampères Urteil, Tasso sei ein gesteigerter Werther: Zu Eckermann 3. Mai 1827.

[3]) Tasso 2118 ff; 3072 ff.

[4]) Werther W. A. 19, 111; Tasso II, 3 und Vers 1484—86: Werther S. 10.

[5]) Tasso 2124 ff.

[6]) Tasso 979 ff.

2. Entstehung auf Grund Goethischer Erlebnisse.[1])

Von einer solchen Sehnsucht nach der Anschauung umfriedeter Verhältnisse getrieben, hatte Goethe im Dezember 1777 allein eine Reise in den Harz gemacht. Ein Jahr später schreibt er in sein Tagebuch: „Ich bin nicht zu dieser Welt gemacht.“ [2]) Er weiß, daß nichts schwerer ist, „als die Sachen zu nehmen für das, was sie sind“,[3]) und beklagt sich, daß er „weder Leichtigkeit noch Offenheit, mit den Menschen zu leben“, und keine Sprache für sie habe.[4]) Dennoch genügt ihm die Einsamkeit nicht. Er flieht wie Tasso die Menschen seiner Sphäre, ohne sie doch entbehren zu können.

Die Kunst, mit den Menschen zu leben, wurde schließlich das Ergebnis einer unter Leiden gewonnenen Erfahrung der ersten Weimarer Jahre, wobei nebenher auch Züge des unseligen J. M. R. Lenz in kaum festzustellender Weise, bewußt und unbewußt, nicht nur für die Beleidigung einer angebeteten Frau mitwirken mochten. Aber die steté Zurückdrängung der künstlerischen Existenz hinter die staatsmännische, der kontemplativen hinter die aktive, verursachten ihm ein Gefühl von Bedrückung und Zwang, dessen er auf die Dauer doch nicht Herr werden konnte. Dazu kommt der erzwungene Platonismus seiner Liebe zu Frau v. Stein. Darum mußte ihm in jener Zeit, als er so tief am Leben und an sich selbst litt, die Natur des unseligen italienischen Dichters verwandt erscheinen, so daß sie den Künstler in ihm zu dichterischer Produktion anregte und er sie sich im Durchleben und Durchleiden ganz zu eigen machte. Beinahe

---

[1]) Vergl. Wilhelm Büchner: „Selbsterlebtes in Goethes Tasso“. Goethe-Jahrbuch 15, 178 ff.

[2]) W. A. III, 1, S. 74; S. 89: „Ich darf nicht von dem mir vorgeschriebnen Weg abgehn, mein Dasein ist einmal nicht einfach, nur wünsch' ich, daß nach und nach alles Anmaßliche versiege . .“

[3]) An Frau von Stein. 3. Juli 1780. W. A. IV, 4, S. 250.

[4]) a. a. O. S. 301.

jeder Brief des Frühlings 1781, besonders die vom April, zeigen die Tassostimmung, die sich im Hinblick auf Frau von Stein schmerzlich vertiefte. Jedes Wort, das Tasso an die Prinzessin richtet, soll Charlotte sich zueignen. Wenn er am Tasso schreibt, ist es wie ein Gebet an sie, denn sie ist sein guter Geist.[1]) Hingebungsvolle Innigkeit steigert sich zu hoher Leidenschaft — These und Antithese im Zwiegespräch Tassos mit der Prinzessin (II, 1). Wie Tasso resigniert Goethe mit demselben Trost: in „nachklingende Lieder das eng zu fassen, was in seiner Seele immer vorgeht".[2]) Dann wiederum will er in resolutem Lebensgefühl die „Pyramide seines Daseins so hoch als möglich in die Luft spitzen"[3]) und hatte doch erkennen müssen, wie wundersam jeder Mensch in seiner Individualität gefangen sei, am seltsamsten die außerordentlichen Menschen, die schlimmer daran seien als gemeine.[4]) Oft genug bäumt der Künstler in ihm sich auf gegen den Beamten, und er klagt, daß er all seinen Weizen unter das Kommißbrod backen müsse.[5]) So erwuchs ihm, da er sich als Sklaven der Pflicht fühlte, die Erkenntnis der Disproportion des Talents mit dem Leben, die er später Karoline Herder gegenüber als den Sinn seines Tasso bezeichnete.[6]) Es leuchtet ein, daß alles in diesem „theaterscheuen" Werk innerlich geschieht,[7]) daß Goethe bei der Vollendung, für die er unerlaubte Sorgfalt aufgewendet habe,[8]) litt,[9]) und daß er noch als Greis gestehen

[1]) W. A. IV, 5, S. 115; 113.

[2]) Auf einem Zettel, April 1781. Goethes Briefe an Frau von Stein. Hrsg. von Schöll. 3. umgearb. Ausg. besorgt von Julius Wahle, Frankfurt 1899. I, 329.

[3]) An Lavater 19. bis 21. Sept. 1780. W. A. IV, 4, S. 299.

[4]) An Frau von Stein. 30. Juni 1780. W. A. IV, 4, S. 246.

[5]) 31. Dez. 1780. W. A. IV, 5, S. 29.

[6]) Gespräche 8, 250.

[7]) Goethe an Friederike Bethmann. 17. Dez. 1811. W. A. IV, 22, S. 217; Gespräche 6, 116; 10, 117.

[8]) An Herder. W. A. IV, 9, S. 147.

[9]) a. a. O. S. 35; 36f; 42f; 86f; 111; 119.

mußte, er habe in seinem Tasso „des Herzblutes vielleicht mehr als billig ist, transfundiert“.[1])

Diese innerlichste Verbindung des Erzeugers mit dem Erzeugten mag es erklären, daß Goethe die zur künstlerischen Gestaltung nötige Distanz erst dann gewann, als die Zeit dem durchlebten Leid etwas von seiner unmittelbaren Schärfe genommen hatte. Die erste Niederschrift blieb Fragment. Sieben Jahre später, 1788, wird die Arbeit erneut. Jetzt hat Goethe genug herbe Unparteilichkeit, um die Wunden seines Helden sondieren zu können. Vor allem erweitert sich ihm nunmehr der Gegensatz Tasso—Antonio zu einem Konflikt des undisciplinierten Dichters mit dem seiner selbst sicheren Menschen, der Phantasiewelt mit der wirklichen, des Traums mit dem Leben. Ein Konflikt, der sich aus dem zwiespältigen Reichtum des Goethischen Wesens ergab und ihn von jeher tief beschäftigt hat.[2])

3. Tasso als Dichter.

Vor der Charakteristik Tassos seien die Gewährsmänner erwähnt, welche vor der Vollendung des Goethischen Tasso im Jahre 1789 Nachrichten zur Biographie des italienischen Dichters überliefert haben; denn es muß bei der später folgenden Untersuchung der den Goethischen Tasso fortsetzenden Dramen auf dieses Quellenmaterial zurückgegriffen werden. Pierantonio Serassi: „La vita di Torquato Tasso“. Roma 1785, 2, Anm. 1, gibt ein Verzeichnis, das, an einigen Stellen ergänzt, hier angeführt sei:

1. Gio. Pietro d' Alessandro: Dimostrazione di luoghi tolti o imitati in più Autori dal Sig. Torquato Tasso nel Goffredo, ovvero Gerusalemme Liberata. Napoli 1604. (Nach Serassis Meinung so ungenau, daß er nicht einmal Zeit und Ort der Geburt Tassos richtig angibt).

---

[1]) An Schultz. 10. Jan. 1829. Goethe-Schultz S. 362. vgl. W. Dilthey: „Das Erlebnis und die Dichtung.“ Leipzig 1907. S. 222 f.

[2]) Z. B. Werther—Albert; Clavigo—Carlos; Egmont—Oranien; Faust—Mephistopheles; Wilhelm—Werner; Orest—Pylades; Epimetheus—Prometheus; Eduard—Der Hauptmann. s. auch Morris' Einleitung zum „Jungen Goethe“. Leipzig 1910. I. S. XXXIV.

2. Gio. Battista Manso Napolitano, Marchese di Villa: „Vita di Torquato Tasso", Venetia 1621. (Die Biographie Mansos hat lange als ausschließliche Quelle für Tassos Leben gegolten, sodaß nach Serassis Urteil die nachfolgenden Biographen „altro non han fatto che trascrivere o compendiare questa Istoria").
3. Guido Casoni: „La vita di Torquato Tasso premessa all' edizione della Gerusalemme", Venetia 1625.
4. Scipione Barbato: „Vita di Torquato Tasso premessa all' ediz. della Ger. Lib." Padova 1628.
5. Joh. Baudoin: „Abrégé de la vie de T. Tasso". Einleitung der französ. Übers. von Tassos „Dialoghi Morali". Paris 1632.
6. Lorenzo Crasso: „Elogio". Vorwort zur Ger. Lib., Roma 1670.
7. Jean Ant. de Charnes: „La vie du Tasse Prince des Poètes Italiens". Paris 1695 (eine abgekürzte Übers. der „Vita" des Manso; vgl. in dem einleitenden Brief des Verfassers S. a 4).
8. P. Tomaso Maria Alfani: „Vita di T. Tasso". Vorwort zur Ger. Napoli 1719.
9. J. B. Mirabeaud: „La vie du Tasse". Vorrede zur Übers. der Ger., Paris 1724.
10. Ludovico Antonio Muratori. In einem Brief an Apostolo Zeno. Opere di Torquato Tasso. Venezia 1739. X, 233 ff.
11. Joh. Fr. Kopp. In der Vorrede zu seinem „Versuch einer poetischen Übersetzung des Tassoischen Heldengedichts genannt: Gottfried, oder das Befreyte Jerusalem". Leipzig 1744.
12. John Hoole: „Life of T. Tasso". Vorrede zu der engl. Übersetzung der Ger. Lib. London 1761. 5. Ausg. mit Anmerkungen. London 1783.
13. Joh. Georg Jacobi: „Vindiciae Torquati Tassi". Diss. Göttingen 1763.

    (Diese Vindiciae sind eine Rettung der Ger. Lib. vor den Angriffen Boileaus in seinem „Art poétique" (s. S. V. f) und denen anderer ästethischer Gegner, besonders Bouhours (s. S. VII ff). Am Schlusse der Dissertation (S. XXXVIII f) wird Kopps Übersetzung durch Zitierung besonders mißlungener Stellen verhöhnt: „Denique dolendum est, non habere patriam nostram versionem tanto poeta dignam: multo vero magis dolendum, Koppium quendam hunc laborem aggredi ausum fuisse".)
14. P. L. Stangalli: „Vita di T. Tasso". Vorwort zur Ger. Modena 1771.
15. Wilhelm Heinse. In der Zeitschrift „Iris": „Leben des Torquato Tasso". 1774. (Heinse fußt auf Manso und beschreibt Tasso ganz im Stil der Geniezeit: „Geist mit Adler-

fittichen"; „Heiliger unter den Dichtern Italiens". Werke. Hrsg. von Schüddekopf III, 1, S. 218; 262 ff. Die Haupttendenz des dünnen Heinsischen Ergusses ist die Verhimmelung des Genies, und die Gestalt Tassos nur eine Substitution. Hedwig Wagner: „Tasso daheim und in Deutschland. Einwirkung Italiens auf die deutsche Literatur". Berlin 1905. S. 142 konstatiert eine Einwirkung Heinses auf Goethe, desgleichen Herman Grimm: „Goethe". Berlin 1894 S. 307, s. dagegen Heinrich Düntzer: „Goethes Tasso". Leipzig 1890 S. 32.

16. Pierantonio Serassi: „La vita di Torquato Tasso". Roma 1785. (Die erste wissenschaftliche Biographie Tassos. Goethe las sie 1787 in Italien und benutzte sie. Über Goethes Verhältnis zu den Quellen s. Düntzer a. a. O. S. 35 f).

Auf das von F. Kern 1892 für Goethe herangezogene Drama Goldonis (II T. T. 1756) ist nicht einzugehen, weil es unsern Dichter, falls er es überhaupt kannte, unmöglich irgend anzuregen vermochte.

a) Sphäre und Publikum.

Die Sphäre, in die Goethe seinen Dichter verpflanzt hat, ist die Gemeinschaft hochgestellter Personen, ein Fürstenhof im Genusse kultiviertester Daseinsformen die Heimat seines Gedichtes, dessen Verdienst er denn auch den hohen Freunden zuschreibt. (397 ff. 444 ff.) Sie sind das ihn schöpferisch stimmende Publikum.

Die sehr verschiedenartige Zusammensetzung dieses kleinen Publikums zeigt sich schon in der Art der Beglückwünschungen, die dem lorbeergekrönten Dichter zuteil werden. Die Prinzessin, ausgestattet mit seltener Versenkung in den Gegenstand, wünscht Tasso den Genuß der vollendeten Dichtung. Sie sieht seine Tat, sein Verdienst. Leonoren gilt als Schätzbarstes die Wirkung in die Breite, der allgemeine Ruhm, und Alfons, gleichfalls losgelöst von der lebendigen Ursache der Dichtung, weist auf den wertvollen Beifall der Guten hin.[1]) Der Fürst

[1]) Goethe an Zelter. 29. Jan. 1830: „Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerkes in und an sich selbst; jene denken an dessen Wirkung nach außen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht bekümmert, so wenig als die Natur, wenn sie einen Löwen oder Kolibri hervorbringt."

denkt an den Anteil des Vaterlandes und der Welt (289 f), so wie besonders an den eigenen Anteil an dem Ruhme Tassos. Das Interesse des Herzogs hat daher etwas Selbstisches. Auch betrachtet der fürstliche Protektor Tassos Werk und ihn selbst als sein Besitztum (394; 3010 ff). Er schmückt sich und seinen Hof mit dem Dichter wie mit einem erlesenen Kleinod (2834 ff). Demgemäß wünscht er ihn auch nach seinem Willen zu modeln: er macht ihm den Hang zur Einsamkeit zum Vorwurf und verlangt, daß er mit den Freunden gesellig sei (243 ff). Seine Absicht, Tasso dem großen Leben zuzuführen, ist durchaus erzieherisch (293 ff; 3093 f). Auch liegt es in der Art seiner Pädagogik, ein Übel lieber auszumerzen, als einen Kranken hegen und pflegen zu müssen (328 ff). So greift er denn nicht ohne souveräne Rücksichtslosigkeit zu einem etwas gewaltsamen Mittel gegen die allzu große Sensibilität des Dichters, deren Ursache er in dessen eigenwilliger Menschenflucht zu finden glaubt. Eben noch (295 f) hat Alfons die Überzeugung ausgesprochen, Tasso müsse den Ruhm ertragen lernen, jetzt läßt er ihn mit dem Lorbeer krönen, damit er, im Besitze des Köstlichsten dieser Welt, sich zu seiner Verteidigung und Erhaltung rüste (503 ff).

Antonios Stimmung dem Dichter gegenüber ist nicht rein; denn ein steigender Unmut färbt alle seine Äußerungen. So viel aber läßt sich als seine eigentliche Meinung herausmerken, daß er, der selbst gelegentlich Verse macht (2329 ff), die Poesie für Luxus hält, nicht für etwas das Leben Füllendes. Ihre innere Notwendigkeit begreift er nicht, Pathos und Begeisterung sind ihm unbequem. Daher auch das tendenziöse Lob Ariostos als des unerreichten Dichters, der gern auf der sonnigen Oberfläche der Dinge verweilt und die Seligkeit des Lebens dem nach Erholung sich sehnenden Geiste darbietet: der Dichter begnüge sich, ein Erheiterer zu sein. Anerkennung im Leben und Frauengunst mag der Staatsmann nicht mit ihm teilen (2015 ff). Wie der Herzog stellt auch Antonio Forderungen an Tasso, sein „ungemäßigt' Leben"

als Ursache aller seiner Fehler bezeichnend (2884 ff; 2918). Alfons will die Verherrlichung seines Fürstennamens, Antonio Selbstbeherrschung, Dankbarkeit und Nutzen für die Freunde als Äquivalent für die empfangenen Wohltaten (2872 ff; 2947 ff).

Leonore aber will durch Tasso unsterblich werden. Ihrer geschäftigen Sorgfalt für den Dichter, derer sie nicht ohne Selbstgefälligkeit gedenkt (2067 ff), glaubt sie eine solche Belohnung durchaus angemessen. Bezeichnend genug ist ihr Ausspruch:

> Und es ist vorteilhaft den Genius
> Bewirten —

Sie ist zu sehr Weltdame, um das Wesen der Prinzessin oder Tassos und ihrer beider Liebe ganz zu begreifen; zu sehr Weib, als daß sie sich nicht zutraute, ihn aus dem innigsten Verhältnis loslösen und bald für sich gewinnen zu können; zu ehrgeizig, als daß es für sie nicht höchstes Glück bedeutete, in seinem Lied unsterblich zu leben (1928 ff).

Ihre Liebe zu Tasso hat bei aller intimen Kenntnis seiner Menschlichkeiten etwas Unpersönliches, Unverbundenes, Selbstgefälliges:

> Wie reizend ist's, in seinem schönen Geiste
> Sich selber zu bespiegeln! —

Und indem sie in Tasso das Höchste liebt, was sie lieben kann (215 f), ein Ideal mehr als eine Person, zeigt sie — am ehesten noch sie unter den Personen des Dramas — das Colorit der Renaissance mit ihrem Geniekultus. Als einer hochentwickelten und kultivierten Intelligenz fehlt ihr nicht das Verständnis für das künstlerische Phänomen Tasso, das sie mit großer Klarheit sieht und zu formulieren weiß:[1]) die eigentümliche Isolation Tassos, seine Fähigkeit der Belebung des Unlebendigen, der Adelung des Gemeinen, der Entkräftung des nur obenhin Schätzenswerten. Sie hat eine Ahnung von dem Märtyrertum des Künstlers, wenn sie, Antonio gegenüber allerdings mit absichtlichem

[1]) 159 ff; 185 ff; III, 4; IV, 2.

Nachdruck, den Lorbeerkranz ein Symbol des Leidens nennt. Aber da sie nur ein Ahnen hiervon hat, kein schmerzvolles geheimes Verstehen wie die Prinzessin mit ihrer Scheu vor der Berührung so heiliger Schmerzen, kommt in Leonorens Munde jene oft zitierte Wahrheit einer Phrase gleich. Hat sie doch in demselben Augenblick die geheime Absicht, den Dichter in die „Welt", das heißt in ihr Lebenselement zu verpflanzen. Sie kann ihre hoffnungslose Unkenntnis der eigentlichen Natur Tassos nicht einleuchtender beweisen.

Die Prinzessin allein versteht ihn ganz. Sie allein hegt für ihn verzeihende Liebe, denn sie hält sich an sein Innerliches, dessen Unvergleichlichkeit sie intuitiv erkannt hat. Die andern, die von seinem innern Wesen keine anschauliche Erkenntnis haben wie sie, packen ihn bei seinen äußeren Schwächen: körperlicher Unerzogenheit und Unsittsamkeit (2872 ff; 2884 ff; 2918 ff). Zwar zeigt Alfons fürstliche Langmut (2917), denn er weiß:

Nicht alles dienet uns auf gleiche Weise.[1])

Antonio aber verzeiht nicht. Er gibt jene allgemein verständlichen Ratschläge, womit die Praktischen und Verständigen die Unpraktischen und Unverständigen zu ermahnen pflegen: man müsse erst erwerben, um genießen zu dürfen, des Lebens Güter nach des Lebens Mühe schätzen lernen.

Die Prinzessin allein fordert nichts von Tasso. Die erzieherische Wirkung, die sie auf ihn ausübt, liegt in ihrem bloßen Dasein und in ihrer über sein Menschliches, Allzumenschliches hinwegsehenden Liebe. Diese Liebe aber ist, im Gegensatz zu der Leonorens und des Fürsten, denen gegenüber sich auch Tasso nicht erschließen kann, ganz persönlich. Er war ihr von Anfang an vertraut, und sie weiß sich immer schöner mit seinem Geist in

[1]) Goethe an Karl August, 17. März 1788. W. A. IV, 8, S. 357: „Sie haben durch Ihr fortdaurendes würckendes Leben, jene fürstliche Kenntnis: wozu die Menschen zu brauchen sind, immer mehr erweitert und geschärft . . . ."

Harmonie zu bringen. Hierüber spricht sie unbefangen, weil sie unsinnlich ist.[1]) Dennoch liebt sie in ihm nicht, wie Leonore, ein Ideal (215 f), sondern ihn selbst als den Inbegriff des Liebenswerten. Beinahe leidenschaftlich sind ihre Klagen im Gedanken an seinen Verlust (III,2). So fühlt sich denn auch Tasso vor der tiefempfindenden, still genießenden, schweigend verstehenden Prinzessin (85 ff) ganz frei (924 f). Sie bleibt schließlich doch die einzige und eigentliche Anregerin seiner Poesie, auch das Urbild seiner Gestalten (1092 ff). Ihre Gegenwart wirkt wie die dichterische Einsamkeit heilend und weltbefreiend (1082 f). Ist sie doch auch von seiner Art in ihrer Weltabgeschiedenheit, wozu sie eine zarte Gesundheit prädestiniert zu haben scheint; nur ist diese Weltabgeschiedenheit bei ihr freiwillig.

Aber die Atmosphäre von Sitte und Höflichkeit, der sie entstammt, und der sie nicht entraten kann, wird die Ursache für den einen großen Irrtum, in dem sie sich Tasso gegenüber befindet: sie erkennt nicht seinen folgenschweren Mangel an Verständnis für die in ihrer Lebenssphäre geltenden Ausdrucksformen, oder wie sie es nennt: für den „Gebrauch der Welt“ (1693). Sie glaubt Tassos Leidenschaftlichkeit nur in die bekannten Grenzen der Sitte zurückzuweisen (1119), und merkt nicht, daß er in der Schrankenlosigkeit seines Gefühls ein entschiedenes Bewußtsein dieser Grenzen garnicht hat. Zudem verlangt ihre unberührbare Vornehmheit eine Distanz, die unter allen Umständen gewahrt bleiben muß. Tassos Verletzung ihrer Heiligkeit ist allerdings etwas „Ungeheures“ (3291).

Einer solchen Natur entspricht eine gewisse Hilflosigkeit gegenüber den Ereignissen und ein gewisser Mangel an Tatkraft. Die Prinzessin hat keine Initiative (1653 ff; 1689). Wo es schnell zu handeln gilt, muß Leonorens Rat gehört werden (1649; 1698), muß Leonore auch die Tat übernehmen (1739; 1747 ff).

---

[1]) Charakteristik der Herzogin Luise. „Vier Jahreszeiten“ Nr. 5. W. A. 1,345:

Eine kannt' ich, sie war wie die Lilie schlank, und ihr Stolz war Unschuld; herrlicher hat Salomo keine gesehn.

Während die andern Tasso der großen Welt zur Schulung des Charakters zuführen möchten, weiß allein die Prinzessin, daß er dort verloren wäre. Sie rät ihm:

> Begnüge dich, aus einem kleinen Staate
> Der dich beschützt, dem wilden Lauf der Welt
> Wie von dem Ufer, ruhig zuzusehn.

b. Der Dichter.

Tassos Sehnsucht richtet sich entgegen aller Mahnung gern auf Betätigung im praktischen, ja politischen Leben. Er hat sich ein Ideal des Heldentums zurechtgemacht, das ihm beinah erstrebenswerter erscheint als Dichterruhm (497 f). Eine „hoffnungsvolle Gabe" nennt er den Degen, den ihm der Fürst gab (1565). Von dem Zusammenwirken des Helden mit dem Dichter erträumt er sich köstlichen Gewinn (545). Daher hat auch sein Gedicht, da es die Eroberung des heiligen Landes besingt, den schwärmerischen Nebensinn, die Christenheit mit Alfons II. an der Spitze zu einem neuen Kreuzzug zu entflammen (2635 ff)[1]).

Es verdrießt Tasso, daß in Staatsangelegenheiten sogar der Frauen Stimme, aber nie die seine vom Herzog angehört wird (2366 ff). Er hofft, vom Umgang mit dem weltgewandten Antonio zu profitieren (581 f; 790 ff; 942 f). Vor allem der Prinzessin gegenüber wird sein Tatendrang beredt. Denn durch heldenhaftes Tun glaubt er sich ihrer am würdigsten zu zeigen (908 f; 1150; 1155 f):

> O daß die edelste der Taten sich
> Hier sichtbar vor mich stellte, rings umgeben
> Von gräßlicher Gefahr! Ich dränge zu
> Und wagte gern das Leben — (1170 f).

So knabenhaft wie diese Sehnsucht nach Gefahren, ist auch die Begeisterung, die der Anblick turnierender Ritter ihm erweckt (831 ff).

In einem seltsamen, durch die Subjektivität seiner Jugend erklärlichen Irrtum befangen, glaubt Tasso sich zu einer vita activa berufen, während ihn auf seinem

[1]) s. Ger. Lib. I, 5; XVII, 90—94.

eigentlichen Gebiete, der Kunst, Ängstlichkeit und Mißtrauen quälen. Alfons tadelt (265 ff):

Er kann nicht enden, kann nicht fertig werden,
Er ändert stets, ruckt langsam weiter vor,
Steht wieder still, er hintergeht die Hoffnung —

Für diese peinliche Sorgfalt bei der Arbeit hat wiederum allein nur die Prinzessin volles Verständnis: Es soll sich sein Gedicht zum ganzen runden (275).

Tasso zaudert, das Werk Alfons zu überreichen (380 ff), er will an dem geendeten feilen, es vor der Veröffentlichung der Kritik anerkannter Kunstrichter unterbreiten (3018 ff; 2654 ff), obschon ihm der Herzog rät, nicht durch strengen Fleiß die liebliche Natur des Gedichts zu kränken (3031 ff). Tasso aber unterscheidet ängstlich zwischen der „geendeten" und der „vollendeten" Arbeit (2589 f), und die Zweifel an ihrer künstlerischen Vollendung verlassen ihn nicht:

Verändern werd' ich es, vollenden nie (3132).

Die Scheu, das Gebilde seines inneren Wirkens aus der Hand zu lassen, erklärt sich aus Tassos intimem seelischem Kontakt mit seinem Werk, aus der Art, wie die künstlerischen Gebilde bei ihm von innen heraus und nicht aus einer freien und heiteren Anschauung der Umwelt erwachsen.

Dich führet alles, was du sinnst und treibst,
Tief in dich selbst . . . (3072 f)

sagt Alfons zu ihm und warnt vor den Abgründen der Seele. Tasso aber vergleicht sich mit dem Seidenwurm, der das köstliche Gewebe aus seinem Innern entwickelt.

Um so stärker reagiert er auf Lob und Tadel der Welt, je persönlicher er sich mit seiner Kunst verbunden fühlt. Er wünscht den Lorbeerkranz hinweg in dem deutlichen Gefühl einer Schwäche, die Glück und Ruhm nicht ertragen kann (508 ff). Als eine Anfechtung und Hemmung in seiner Bahn empfindet er die Krönung und möchte sie am liebsten ungeschehen machen. Sie soll nur ein schöner Traum gewesen sein, der ihn zu erquicktem neuem Leben stärken möge (521 f).

Der Genuß des gegenwärtigen höchsten Augenblicks ist Tasso darum versagt, weil er bei der Intensität seines

Phantasielebens sogleich ein Bild des Kommenden vor Augen hat, das notwendig ein Abflauen der Stimmung, also eine seelische Depression mit sich bringen muß. Er zögert, sich kränzen zu lassen, weil er nicht weiß, wie er nach einem solchen Moment weiterleben soll (474 f).

Diese Gefühls- und Phantasiestärke ist ein Kennzeichen des Dichterischen in ihm. Goethe hat es hier und wiederholt im „Tasso“ zum Ausdruck gebracht. Aber er hat Tasso nicht als den Typus des Dichters, sein Leid nicht als allgemeines Künstlerleid hinstellen wollen. Es war das besondere Schicksal dieses Dichters, in das Goethe sich hineinfühlte zu einer Zeit, da er selbst in ähnlichen Kämpfen stritt und siegte: ein Schicksal, dem er Ewigkeit verlieh, indem er den Helden im Rahmen der Dichtung die stärksten und bedeutsamsten Momente seines Daseins erleben ließ. Dazu stattete er ihn mit jener eigentümlichen Disposition aus, die seine künstlerische Potenz und zugleich sein Unglück bedingte, einer tiefen, dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit.

Tassos Vorstellungen sind so viel größer und leuchtender als die der anderen Menschen. Er reagiert auf jeden Eindruck mit einer so viel größeren Stärke als sie. Seine Eigenart, in allen Einzeldingen und Geschehnissen ihr Typisches und ihre wesenhafte Bedeutung zu sehen, ist einerseits die Voraussetzung seines Künstlertums [1]), anderseits erschüttert sie den Boden, auf dem er im Verkehr mit der Gesellschaft steht. Denn diese Eigen-

[1]) s. Einleitung in die „Propyläen“. W. A. 47, 17: „Indem der Künstler irgend einen Gegenstand in der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt“. — Wieland in seinem „Sendschreiben an einen jungen Dichter“ (1782) gibt eine Charakteristik des Dichters. Werke, Göschen, Leipzig, 1857. 33, 169 f: „Eine Einbildungskraft, die durch einen unfreiwilligen innern Trieb alles Einzelne idealisiert, alles Abstrakte in bestimmte Formen kleidet, und unvermerkt dem bloßen Zeichen immer die Sache selbst oder ein ähnliches Bild unterschiebt; kurz, die alles Geistige verkörpert, alles Materielle zu Geist reinigt und veredelt . . .“

art muß ihm ein in den Proportionen völlig verändertes Bild des wirklichen Lebens vermitteln. Verändert, weil vergrößert und stilisiert.[1]) Alle jene Konventionen im Verkehr der großen Welt nimmt Tasso für baare Münze. Jene Wendungen allgemeiner Verstellung, die der Weltmann, der in dieser Sphäre aufgewachsen ist, schon früh richtig einzuschätzen gelernt hat, faßt Tasso als unmittelbaren Gefühlsausdruck auf; nicht allein seine Stimmung, auch seine Urteile, Entschlüsse, Handlungen hängen davon ab. Das durch eine ihrem Kerne nach künstlerische Eigenart erweckte Leiden entwickelt sich im vierten Auftritt des zweiten Aktes. Tasso hat einen Formfehler begangen und wird dafür gemaßregelt. Der Herzog glaubt mit der Verhängung der Zimmerhaft einen gelinden Verweis erteilt zu haben. Tasso sieht die Situation in völlig anderm Lichte (2279 f):

> Das, was geschehn ist, kränkt mich nicht so tief,
> Allein das kränkt mich, was es mir bedeutet —

nämlich keinen Verweis, sondern eine Züchtigung, keine Haft, sondern eine Gefangenschaft, nicht ein Vergehen, ein Verbrechen glaubt er dadurch bestraft.[2]) Und alles,

---

[1]) Richard M. Meyer: „Goethe als Psycholog". Goethe-Jahrbuch 22, 24*: „Tasso ist von der dämonischen Neigung erfüllt, sich überall die Wirklichkeit umzudichten; das macht ihn streitsüchtig, wie es ihn hypochondrisch macht; das zwingt ihn, sich die Prinzessin zur Geliebten umzudichten wie den nur kühlen Antonio zum Feind."

[2]) Ampères Besprechung des „Tasso". W. A. 41, 2 S. 188: „Mir scheint die Rolle des Tasso gänzlich bestimmt zu einer bewundernswürdigen Nachbildung der Verwirrungen einer Einbildungskraft, die, sich selbst zum Raube gegeben, an einem Wort sich entflammt, entmutigt, verzweifelt, an einer Erinnerung festhält, sich für einen Traum entzückt, eine Begebenheit aus jeder Aufregung macht, eine Marter aus jeder Unruhe; genug, welche leidet, genießt, lebt in einer fremden, unwirklichen Welt, die aber auch ihre Stürme hat, ihre Freuden und Traurigkeiten. Ebenso zeigt sich Jean Jaques in seinen Reverien, und so hatte der Dichter sich lange gefunden, und mir scheint, er selbst spricht aus dem Munde des Tasso, und durch diese harmonische Poesie hört man den Werther durch." — Rousseau — Werther — Tasso! vgl. auch Schillers Zusammenstellung Werthers mit Tasso. „Ueber naive und sentimentalische Dichtung." Werke X, 476.

ohne daß ein Gericht dem wahren Schuldigen nachgespürt hätte, wodurch das Gefühl erlittenen Unrechts bei Tasso in höchstem Maße verstärkt wird. Dies löst sogleich eine Märtyrerstimmung in ihm aus; er entledigt sich, ohne darum ersucht worden zu sein, des Degens und des Kranzes — und nicht ohne Pathos (1556 ff). Die Einsamkeit der jetzt folgenden Zimmerhaft ist nur zu geeignet, das Gefühl seines Märtyrertums ins Ungemessene zu steigern (IV, 1). Selbst die Erinnerung an die Huld der Prinzessin, die ihn vor kurzem erst beseligt hat, ist nicht mehr stark genug, ihn vor Verdüsterung zu bewahren. Er spinnt jetzt jenes „seltene Gewebe sich selbst zu kränken" (2463). Leonore spürt das gut heraus. Sie erkennt die darin verborgene Gefahr und warnt ihn (2379):

> So lange hegst Du schon Verdruß und Sorge
> Wie ein geliebtes Kind an deiner Brust —,

ohne seiner leidenschaftlichen Erregung zu steuern. Damit ist die Grundlage geschaffen für Bitterkeit und Argwohn, so wie für die ihm selbst so tief peinliche Verstellung, mit der er sich gegen eine imaginäre Verschwörung rüsten zu müssen glaubt. Die Worte und Schritte der andern legt er in diesem Sinne aus, und das eingebildete Intriguendrama, dessen leidender Held er sich dünkt, irritiert ihn ganz und gar. Seine Rolle führt er so lange durch, bis ihn die liebevolle Sorge der Prinzessin ans Herz rührt. Wie vorher ein Taumel des Schmerzes, so reißt ihn jetzt ein Taumel des Glücks über alle Ueberlegung hinweg. — Nach der Katastrophe hat er nicht die Kraft, die grausame Wahrheit zu ertragen. Die Schmähungen gegen die andern (3294 ff) sind nur eine Flucht vor sich selbst und der gefürchteten Erkenntnis und ein Wüten gegen sein eigenes Fleisch.[1])

[1]) An Frau von Stein. 10. Oktober 1780. W. A. IV, 4, S. 304: „Ja, es ist eine Wut gegen sein eigen Fleisch, wenn der Unglückliche sich Luft zu machen sucht dadurch, daß er sein Liebstes beleidigt . . unbekannt mit dem Augenblick, dunkel über mich selbst, indem ich die Zustände der andern wie mit einem hellfressenden Feuer verzehre . . ."

„Laß mir das dumpfe Glück . . . .“ bittet er den zur Klarheit drängenden Antonio und zeigt dadurch, daß er seine Not erkannt hat.

Seine Art, die Katastrophe zu tragen, zeigt ihn wiederum als Dichter. Der inneren Vernichtung entspräche vielleicht ein körperlicher Tod. Aber der Künstler in ihm entreißt sich der tiefsten, umklammernden Not und wird ihrer Herr, indem er sie formt. Nicht als ob deshalb sein Schmerz weniger aufrichtig wäre. Sondern das bei den gewöhnlichen Menschen formlos verflatternde oder wortlos vernichtende Gefühl verwandelt sich durch die bildende Kraft des Dichtergeistes und die dem Genie eigene Penetration und Konzentration in Gestalt und Schauspiel. Das bedeuten die Verse 3430 ff.

Wie Tasso das Leben mit Künstleraugen anschaut, so auch die Menschen. Er typisiert sie gern: Antonio als den Weltmann, Leonore als die Weltdame. (Nur die Prinzessin typisiert er nicht, weil sie ihm innerlich zu nahe ist). Er gefällt sich darin, in Alfons nur den Fürsten, die personifizierte Hoheit zu sehen (928 ff). Freiwillig und nicht ohne eine leise Ueberlegenheit unterwirft sich Tasso aber nur dem idealen Hoheitsbilde des Fürsten, so wie seine eigne dichterische Phantasie es auf den Thron gesetzt hat. Nach dem Streit mit Antonio wird dieses Hoheitsbild plötzlich illusorisch, und Tasso fühlt nur Grimm und Bitterkeit wie gegen einen ihn ungerecht behandelnden Tyrannen.

Bei einer solchen Anschauungsart muß sich für Tasso der Widerstreit zwischen der Welt, wie sie wirklich ist, und der, wie er sie sich vorstellt, auf Schritt und Tritt fühlbar machen. Frau von Staël vergleicht ihn u. a. auch hierin mit Rousseau.[1]) Beider Dichter bedeutsamste und

[1]) a. a. O. III. 122: „Goethe auroit pu choisir la vie de Rousseau pour exemple de cette lutte entre la société telle qu'elle est et la société telle qu'une tête poétique la voit ou la désire; mais la situation de Rousseau prêtoit beaucoup moins à l'imagination que celle du Tasse“. s. auch R. M. Meyer: „Goethe“. 3. Auflage Berlin. 1905. S. 324.

für die Auffassung ihrer künstlerischen Individualität wichtigste Verwandtschaft liegt aber in dem, was Frau von Staël die „susceptibilité souffrante“ gegenüber den Erscheinungen des Daseins nennt.[1])

Ein leises Wort setzt Tassos Seele in schwingende Bewegung wie ein feingestimmtes Instrument, und erzeugt in seiner Phantasie eine Reihe dichterischer Bilder.[2]) Die Prinzessin gedenkt flüchtig der „goldenen Zeit“ (975), und sogleich verdichtet sich in ihm die Vorstellung dieser goldenen Zeit zu einer Elegie (978 ff). — Seine Zimmerhaft erweckt ihm Bilder von häßlichen nur in Kerkern heimischen Nachtvögeln (IV, 1). Die Prinzessin warnt ihn (V, 4), eingedenk des über seinen Vater und ihn verhängten Bannes, vor der geplanten Reise nach Neapel. Ihre leise Andeutung erregt in ihm sogleich eine dichterische Vision: seine Pilgerfahrt nach Sorrent zu der Schwester Cornelia (3140 ff.). Als er dann aus der Entgegnung der Prinzessin ihre Liebe herausfühlt, schlägt seine Stimmung von einer halb wehmütigen, halb trotzigen Abkehr plötzlich um zu unterwürfigster Liebe, die sich wiederum in dichterisches Gewand kleidet: bis ins Einzelne malt er es sich aus, wie er als untergeordneter Diener seiner fürstlichen Gönner in einem ihrer entlegensten Paläste niedere Arbeit tun werde. — An die Kranzverleihung knüpft er den Traum vom Elysium. — Und auch die vierte Scene des zweiten Aufzuges, in welcher der Herzog dem Dichter, der noch von gerechter Empörung über Antonios spitze Bosheiten

[1]) a. a. O. 122.

[2]) Goethe an Frau v. Stein. 12. Sept. 1780. W. A. IV, 4, S. 288: „Dann ist die größte Gabe, für die ich den Göttern danke, daß ich durch die Schnelligkeit und Mannigfaltigkeit der Gedanken einen solchen heiteren Tag in Millionen Teile spalten, und eine kleine Ewigkeit daraus bilden kann“. — Dazu der Brief vom 14. Sept 1780. — Wieland a. a. O. S. 169: „Eine so scharfe Stimmung aller äußern und innern Sinne, daß der leiseste Hauch der Natur das ganze Organ der Seele, gleich einer Aeolsharfe, harmonisch ertönen macht und jede Empfindung die Melodie des Objekts, wie das schönste Echo, im reinsten Einklang, verschönert zurückgibt . . .“

glüht, zunächst eine Strafe zudiktiert, ist kennzeichnend für Tassos dichterischen Formtrieb. Seine mühsam verhaltene schmerzvolle Enttäuschung entlädt sich zunächst in lauter kurzen Sätzen (1536 ff.). Das Eine sieht er klar vor sich: er ist gefangen. Diese trockene Tatsache verwandelt nunmehr die dichterische Phantasie in eine Situation. Jähes Aufbäumen wird immer wieder geduckt durch Tassos eigenen Zuruf: gehorche, denn du bist nicht, wie du wähntest, ein Gott unter Göttern (1556 f), bis endlich die der Situation eines Gefangenen anhaftende Wehmut in ihre Rechte tritt: dem Gefangenen zieme weder Degen noch Kranz, und, indem Tasso sich ihrer entäußert, entwickelt sich nunmehr jener von einer unvergleichlich schönen Sentimentalität getragene Monolog (1569 ff), der so gedankenvoll lyrisch und dabei dramatisch erregt ist und der sich am Schlusse, als der Fürst wiederum angerufen wird, zu hohem Pathos steigert. Es ist nicht zufällig, daß der Gefangene, ganz durchdrungen von dem edlen Stolz des Märtyrers, Töne biblischer Monumentalität findet (1596 f):

> Denn wer ist wohl gewaffnet, wenn du zürnst?
> Und wer geschmückt, o Herr, den du verkennst?
> Gefangen geh' ich, warte des Gerichts.

So bedingen einander Tassos dichterische Eigenart und seine Leiden[1]) derart, daß die Gesamtformel der Disproportion des Talents mit dem Leben einleuchtet.[2]) Frau von Staël sieht hierin eine mehr deutsche als südländische Eigenart. „Le Tasse est aussi un poète allemand. Cette impossibilité de se tirer d'affaire dans toutes les circonstances habituelles de la vie commune que Goethe attribue au Tasse, est un trait de la vie méditative et renfermée des écrivains du nord. Les poètes du midi n'ont

---

[1]) Vgl. A. W. Schlegels Rezension des „Tasso" von 1790. Werke X, 5. Friedr. Schlegel nennt Tasso einen „verzärtelten Virtuosen". s. Minor: Friedrich Schlegel. Seine prosaischen Jugendschriften. Wien 1882. Bd. 2.

[2]) s. Gespräche 8,250. vgl. auch Goethes Sprüche in Prosa Nr. 17; 75; 127.

pas d'ordinaire une telle incapacité; ils ont vécu plus souvent hors de la maison, sur les places publiques; les choses, et surtout les hommes leur sont plus familiers.“ [1])

Goethe kennzeichnet also Tassos dichterische Persönlichkeit durch eine ganz besondere Leidenschaftlichkeit und Phantasiestärke seiner genialen Natur; durch eine Schrankenlosigkeit des Gefühls, das zeitweilig seinen Blick trübt und doch zugleich den beständig regen künstlerischen Formtrieb in ihm immer aufs neue befruchtet; durch eine Sensibilität, die das ausschließliche Weben in den höchsten geistigen Daseinssphären noch verschärft hat; und durch die hieraus folgende Scheu vor der Berührung mit dem wirklichen Leben und seinen Forderungen, die er mißkennt.

In der faustischen „Zueignung“ und im „Vorspiel auf dem Theater“ klingt eine weiche, fast krankhafte Stimmung nach. Die Disproportion gewinnt endlich höchsten symbolischen Ausdruck durch Euphorion-Byron.

II. Die Fortsetzer.

1. Wilhelm Smets: „Tasso's Tod“.[2])

Die Ausgangsworte von Goethes „Tasso“, die der Stimmung eines rettungslos gescheiterten Menschen und dem Schmerz um ein unwiederbringlich verlorenes höchstes Gut Ausdruck verleihen, boten dennoch so manchen

[1]) a. a. O. 123. Frau von Staël sagt (123 f) von dem historischen Tasso: „ . . . il n'y avait pas dans son caractère, comme dans celui des poètes allemands, ce mélange habituel de réflexion et d'activité, d'analyse et d'enthousiasme qui trouble singulièrement l'existence“.

[2]) Koblenz 1819 W. Smets (1796—1848) war der Sohn der großen Schauspielerin Sophie Schröder aus ihrer ersten Ehe. A. D. B. 34, 482 ff. s. Joseph Müllermeisters Monographie: „Wilhelm Smets in Leben und Schriften.“ Aachen 1878.

Betrachtern und Kommentatoren Stützpunkte genug, an die sie getrost die Hoffnung auf eine Heilung Tassos von seinen verhängnisvollen Schwächen und auf ein nunmehr dauerndes Schutz und Stütze bietendes Freundschaftsverhältnis mit Antonio zu knüpfen sich nicht entbrechen konnten.[1])

Aber nicht allein auf diese Art konnte der „Tasso" mißverstanden werden: seine völlige Verkennung als einer innerlich unbedingt abgeschlossenen Tragödie beweisen die Fortsetzer.

Der erste, der sich dieser Tat erdreistete, war Wilhelm Smets. Voraussetzung seines Stückes ist, daß Tasso den ihm von der Prinzessin verliehenen Lorbeerkranz schon besitzt. Von diesem Moment an entwickelt sich das Drama, den Verlauf des Goethischen ignorierend, eigenmächtig weiter.

Zu Beginn des ersten Aktes — der Schauplatz ist Ferrara — belehrt ein Gespräch der Gräfin Leonore von St. Vitale mit der jungen Eleonore von Gisello, daß diese Tasso liebt und sich von ihm wiedergeliebt glaubt, daß anderseits aber die Tasso schwesterlich liebende Gräfin weiß, er liebt allein die Prinzessin und wird von ihr wiedergeliebt. In den nun folgenden Scenen des ersten Aktes wird diese Ansicht bestätigt. Tasso aber will vor allem seine Liebe nicht verraten sehen (I, 5) und fingiert deshalb ein Schmachten für alle drei Leonoren, um die Anbetung der einen, einzig geliebten Prinzessin dahinter zu verstecken. Der Herzog, der seine Eifersucht auf Tasso nicht verbirgt — er selber liebt die Prinzessin mit einer mehr als brüderlichen Liebe — belästigt die Schwester mit

[1]) z. B. Heinrich Düntzer: „Der Ausgang von Goethes Tasso". Zeitschr. f. deutsche Philologie 28,56 ff. — Franz Kern: „Torquato Tasso". Mit Einl. und Anmerkungen. Berlin 1892. Derselbe in seiner Schrift: „Goethes Tasso und Kuno Fischer". Berlin 1892. S. 34; 37. vgl. Kuno Fischer: „Goethes Tasso". Heidelberg 1890. S. 212. — A. Bielschowsky: „Goethe". 1896. I, 486. — W. Büchner: „Selbsterlebtes in Goethes Tasso". Goethe-Jahrbuch 15,182 f; 186.

hohnvollen Vorwürfen wegen ihrer unverhohlenen Neigung zu Tasso (I, 6). Sie fühlt sich schuldlos, wird aber durch die ungerechten und boshaften Angriffe des Herzogs so gekränkt, daß Tasso, als der Herzog sich entfernt hat, sie in Tränen findet.

Tasso kann nunmehr seiner Leidenschaft nicht länger Einhalt gebieten. Er fordert von der Prinzessin, sie solle mit ihm entfliehen, und umarmt sie. Dies sehen der hinzukommende Herzog und Graf Tirabo, Tassos Hauptfeind am Hofe zu Ferrara.

Die folgenden Ereignisse berichtet die Gräfin von St. Vitale der Prinzessin: dem ruhesuchenden Tasso sei Tirabo auf sein Zimmer gefolgt und habe dann den Dichter, Freundschaft nur heuchelnd, mit schnöden Worten gehöhnt, bis dieser sich hinreißen ließ, ihn zu schlagen. Tassos Herausforderung zum sofortigen Zweikampf sei dann von dem Grafen, der des Ortes Majestät vorschützte, abgelehnt und Tasso auf den Leonardowall zum Duell beschieden worden. Dort habe der tapfere Dichter den Grafen und dessen drei aus einem Hinterhalt hervorbrechende Brüder besiegt. Das Volk juble jetzt dem Sieger zu. Der Herzog jedoch habe ihn auf sein Zimmer gewiesen, unter dem Vorwande, ihn vor der angeblichen Wut des Volkes zu schützen.

Während dieser Zimmerhaft steigert Tirabo durch allerlei Verleumdungen Tassos noch den Haß des Herzogs gegen den Dichter (II, 6), und Herzog wie Minister sinnen darauf, ihn ganz unschädlich zu machen. Zunächst aber befreien sie ihn, um ihn später desto sicherer gänzlich einzufangen. Das glauben sie auf folgende Weise zu erreichen: erstens verbietet der Herzog der Prinzessin Tassos Umgang, damit der Vereinsamte umso eher auf trübe Vermutungen komme (II, 9), zweitens wird die Sängerin Justina zur Verführung Tassos bestochen. Er aber durchschaut den Betrug. Seine gerechte, aber durchaus nicht maßlose Empörung (S. 56 f) wird vom Herzog und Tirabo als Schmähung und offenkundiger Wahnsinn angesehen, und Tasso wird im Hospital von St. Anna interniert.

Ueber die Dauer der Gefangenschaft — historisch waren es sieben Jahre — läßt uns Smets im unklaren.

Die Fürbitte der Prinzessin erwirkt ihm die Befreiung (III, 3) unter der Bedingung, daß die Prinzessin sich für immer von Tasso trenne. Sie willigt ein, obgleich in Verzweiflung (S. 68 f).

In Pilgertracht sucht nunmehr Eleonore von Gisello Tasso im Hospital auf (IV, 1). Als sie erkannt hat, daß alle seine Gedanken nur der Prinzessin gelten, resigniert sie, gibt ihm den Schlüssel seines Gefängnisses und enteilt. Tasso glaubt, ein Engel sei ihm erschienen und habe ihm das Mittel zur Flucht gegeben (IV, 6. S. 84 f). Unterdessen bringt aber auch Tirabo den Auftrag des Herzogs, Tasso in Freiheit zu setzen (IV, 6).

Die Prinzessin, von dem Wunsche getrieben, Tasso noch einmal zu sprechen, erscheint nachts mit einer Hofdame unter Tassos Fenster im Garten des Hospitals. Es folgt ein Zwiegespräch Tassos mit der Prinzessin, belauscht von Eleonore von Gisello. Tasso hält die Prinzessin für einen abgeschiedenen Geist, glaubt, sie habe ihm den Schlüssel seines Gefängnisses und also die Freiheit gebracht. Sie versteht ihn daher nicht und hält ihn für irre (S. 96).

Der fünfte Akt führt nach Rom. Zwischen dem vierten und fünften liegt die Flucht Tassos, über die der Bericht des dem Dichter schon in St. Anna als Hüter beigegebenen Beichtvaters an den Ritter Manso, Tassos Freund, Aufklärung gibt: an demselben Tage, an dem der Herzog Tasso die Freiheit gab, habe dieser sie sich mit Hilfe des ihm von einem jungen Pilger (Eleonore von Gisello) gegebenen Schlüssels eigenmächtig genommen. Er, der Beichtvater, sei ihm nachgeeilt, und beide seien sie dann bei Siena von Räubern überfallen worden, die aber, nachdem Tasso seinen Namen genannt, ihm ehrfurchtsvoll freie Bahn gelassen hätten. Ein jubelnder Empfang sei ihnen in Rom bereitet und die Krönungsfeier angeordnet worden.

In den letzten Scenen kann der zu Tode erschöpfte Tasso nur noch vom Leben Abschied nehmen. Auch die

große ihm zugedachte Ehrung wird durch die Nähe des Todes entkräftet. Und die Erkenntnis vom Ende der Prinzessin, die Liebe und Sorge um ihn dahingerafft, gibt ihm vollends den Todesstoß. Er stirbt am Vorabend des Krönungsfestes. Den Toten bekränzt der Beichtvater mit Leonorens Kranz:

So bleibet er dein höchster Schmuck, dem nie
Kann änlich sein der Kranz des Capitols.

Die Vergleichung des Stückes mit den Quellen[1]) lehrt, daß Smets im allgemeinen auf Mansos Darstellung fußt.

Das zeigt zunächst das Motiv von den drei Leonoren. Manso berichtet (51 ff), es habe drei Leonoren am Hofe zu Ferrara gegeben: Voran Eleonore von Este, die durch Tugend, Geist und Schönheit ausgezeichnete Prinzessin. Diese hält Manso für die von Tasso wirklich geliebte (52), deren Anbetung der Dichter geschickt zu verheimlichen suchte.[2]) Zweitens Leonore Sanvitale, Tochter des Grafen von Sala, Gattin des Marchese von Scandiano (57 f). Sie war Tassos Freundin. Die ihr gewidmeten Gedichte lassen sie als das Ideal einer schönen, lebenslustigen, geistreichen Frau erscheinen, ausgestattet auch mit allen erdenklichen sinnlichen Reizen.[3]) Drittens eine

[1]) s. o. S. 9 f.

[2]) Tasso verflicht ihren Namen in seine Gedichte, z. B. in das Sonett, das beginnt mit den Worten:

Rose, che l'arte invidiosa ammira . .

und endet:

Ma con troppo acut 'ago il guardi, ah stolto!
Se ferir brami, scendi al petto, scendi
E di si degno cor tuo strale onora!
(Manso 49).

Smets S. 16:

Eleonore heißt des Liedes Feyer!

vgl. auch Smets S. 3; 5.

[3]) Manso 58; 59.

Donna qual vital succo, o qual celeste
Dolce rugiuda . . .

oder: Se tu non sei tu santa ed immortiale
Non pur vital, ma vita, onde Amor vive . . .

oder: Quel labbro, che le rose han colorito,
Molle si sporge e tumidetto in fuore . . .

Vgl. Serassis Schilderung der Gräfin, 215 f.

Hofdame der Prinzessin. Ihr sei das Sonett gewidmet gewesen (59):

Odi Filli, che tuona: odi che'n gelo
Il vapor di lassù converso piove;
Ma che curar debbiam che faccia Giove?
Godiam noi qui s'egli è turbato in cielo.

Dieses hat Smets übersetzt und Tasso sprechen lassen (I, 7 S. 27), aber zu der Prinzessin, und auf diesen Erguß folgt dann sogleich die Umarmung.

Serassi verbannt die dritte Leonore in das Reich der Fabel. Er sagt (217 Anm. 5) von Leonore Sanvitale: „Questa è la seconda delle tre Leonore, che il Marchese della Villa immaginò per rendere più vago il suo romanzo della Vita del Tasso . . Io posso assecurare, che la terza Leonora non ci fu mai, e ch'è assolutamente una favola, che una delle damigelle della Principessa Eleonora, lodata talvolta dal Tasso, si chiamasse con questo nome; giacchè quella, a cui Torquato mostrò qualche propensione, avea nome Laura, e l'altra, per la quale ei scrisse la bellissima Canzone „O con le grazie eletta e con gli amori", era, come si dirà più innanzi, una damigella della Contessa di Scandiano, che si chiamava Olimpia, e non Leonora, nè stava al servizio della Principessa, come vuole il Manso".[1]) Smets hat offenbar der Eleonore von Gisello die historische Rolle dieser von Serassi nur ganz flüchtig (auch noch S. 233) erwähnten Olimpia zuerteilt und ein wenig ausgebaut.

Diese dritte Leonore, so berichtet Manso weiter (61), sei nach der Ansicht einiger Gewährsmänner, aber nicht

[1]) Serassi leugnet auch jede erotische Beziehung zwischen der Prinzessin und Tasso. Die Prinzessin habe zu ihm ein rein geistiges Verhältnis gehabt (150). So sehr schließt Serassi sie aus dem erotischen Bereich Tassos aus, daß er auch das Spottgedicht des Guarini, worin es heißt:

Di due fiamme si vanta, e stringe e spezza
Più volte un nodo . . .

(vgl. Goethe Vers 2095 f) auf die Gräfin von Scandiano und die von Tasso mehrfach besungene Lucrezia Bendidio bezieht (235).

nach der seinen (vgl. 52), es gewesen, die Tasso wirklich geliebt habe, da die beiden andern ihres hohen Ranges wegen für ihn doch unerreichbar waren. Das beweise gerade das Gedicht: O colle Grazie eletta e con gli Amori . . mit den Schlußzeilen:

Bruna se' tu, ma bella
Qual vergine viola; e del tuo vago
Sembiante io sì m'appago
Che non disdegno signoria d'ancella.

Da er es nicht wage, seine Blicke auf den Glanz jener zu lenken, die wie eine Göttin erscheine, so wende er seine Augen auf ihr holdes und lachendes Antlitz, das bräunlich sei, aber schön wie ein jungfräuliches Veilchen etc. Dieser Zug ist von Smets verwertet, aber derart, daß er Leonore von Gisello selber dem Wunsche Ausdruck geben läßt, Tasso möge von der „Tuberose" (Prinzessin) sich zu ihr, dem „Veilchen", hinwenden (IV, 1, S. 77).

Auch andere kleine Züge romanhafter Art hat Smets sich nicht entgehen lassen. Wenn Tasso bei Manso (63) erklärt, seine Dame habe ihm Schweigen geboten,[1]) so läßt Smets (I, 5. S. 17) die Prinzessin sagen:

Verschwiegt ihr, was den Sinn euch so in Trauer
Versetzt, ihr würdet leichter es ertragen.

Und natürlich hat Smets auch die Umarmung[2]), zu der sich Tasso der Prinzessin gegenüber hinreißen läßt, verwertet. Er brauchte hierbei nicht auf den Gewährsmann Muratori[3]) zurückzugreifen, da Goethes Vorbild

[1]) „Vuol, ch'io l'ami costei; ma un duro freno
M'impone ancor d'aspro silentio . . .
doue conhiude, c'haurebbe egli osseruato il silentio impostogli dalla sua donna, tacendo di esser di lei innamorato."

[2]) Von Serassi als Erdichtung zurückgewiesen, vgl. 150; 260f.

[3]) a. a. O. 240: Tasso habe der Prinzessin Leonore im Beisein ihres Bruders „trasportato da un estro più che poetico" einen Kuß gegeben. Nur dies sei die Ursache seiner Internierung in St. Anna gewesen. Wie Serassi leugnet auch Muratori (241) jede erotische Neigung der Prinzessin für Tasso: „Prendeva la Principessa Leonora piacere, non già, credo io, del personale, poco avvenente, infermiccio, e fantastico del nostro Poeta, ma sì bene del mirabile Ingegno e Sapere di lui . ."

offenbar näher lag. Man sollte meinen, daß bei Smets der Herzog, der mit dem Grafen Tirabo zu diesem Auftritt hinzukommt, nunmehr den Dichter für wahnsinnig erklären und ins Irrenhospital bringen lassen würde, besonders da die Charakteristik Alfonsos als eines brutalen Tyrannen diese Vermutung stützt. Es erfolgt zunächst nichts dergleichen,[1]) sondern Tasso wird wegen seiner kühnen Äußerung gegen den auf Intriguen ertappten Herzog und seinen Ratgeber interniert.

Der Darstellung des Zweikampfes, aber nicht der des Gegners, lag wiederum die Biographie Mansos zu Grunde. Der Gegner ist bei Manso ein indiskreter Freund, der Tassos ganzes Vertrauen besaß und auch das Geheimnis seiner Liebe kannte. Die Indiskretion hat dann den Dichter gereizt, ihn zu züchtigen. Die Folge davon ist der Zweikampf, den Smets (S. 31 ff) nach Manso (73) beschreibt.[2])

Das Motiv der Bedrohung mit dem Degen im Palaste hat Smets (II, 2, S. 30) offenbar von Goethe übernommen. Bei Manso findet sich dafür keine Unterlage. Der in Goethes Drama so folgenschwere Verstoß Tassos ist aber auch bei Serassi nicht im Lauf der Kontroverse mit dem persönlichen Gegner (Anonymus-Maddalò) verzeichnet, sondern findet sich erst später (246) bei einer anderen Gelegenheit: Tasso zieht in den Zimmern der Herzogin von Urbino eines Tages den Degen und bedroht einen von ihm beargwöhnten Diener.[3]) Dies Vergehen trägt dem Dichter eine Zimmerhaft ein. Es sind also

---

[1]) Vgl. S. 30f.

[2]) Die romanhafte Schilderung dieses Zweikampfes durch Manso berichtigt wiederum Serassi (235f). Nicht ein Anonymus, wie Manso vermutet, sondern ein Anhänger von Tassos Hauptfeind Antonio Montecatino namens Maddalò sei jener Verräter gewesen (Serassi 230; 239), und nicht ein Zweikampf, sondern ein heimtückischer Überfall auf Tasso habe stattgefunden: „Non fu dunque una disfida come vuole il Manso". (Serassi 236).

[3]) In einem Briefe heißt es (Serassi 247): „Del Tasso le do nuova che jersera fu incarcerato per avere in camera della Duchessa d'Urbino tratto un coltello dietro a un servitore . . ."

von Smets wie auch von Goethe jene zwei historisch auseinanderliegenden Momente in einen dramatisch wirksameren zusammengeschmolzen worden. Desgleichen läßt Smets aus dramentechnischen Gründen Zweikampf und Gefangennahme zwar nicht unmittelbar, aber zeitlich immerhin rasch aufeinander folgen.[1])

Von den kühnen Äußerungen gegen den Herzog, womit Smets (II, 10, S. 56f) die Gefangennahme Tassos motiviert, weiß Manso nichts.[2]) Aber Serassi stellt maßlose Schmähungen Tassos gegen den Herzog und das ganze Haus Este als die schwerwiegende Ursache seiner Internierung in St. Anna hin.[3])

Da jedoch Smets sonst nirgends die Biographie Serassis benutzt hat, wird er sich auch hierbei an das Goethische Vorbild (V, 5, Vers 3295 ff) gehalten haben. Allerdings ist die Situation von der Goethischen sehr verschieden. Denn bei Smets geht der Verhaftung jene Scene mit der Sängerin Justina voraus, die übrigens auch bei den italienischen Gewährsmännern an keiner Stelle erwähnt wird.

Dieses Motiv, die durch Tassos Feinde inscenierte Versuchung des Dichters, ist offenbar der romanhaften Tassobiographie Wilhelm Heinses entnommen.[4]) Dort heißt es: „Als er einige Zeit in Wehmut versunken da gesessen hatte, hört' er in der Ferne eine Stimme; nun näherten sich ihm die süßen Töne einer zärtlichen Melodie, und jetzt hört' er die zwo entzückenden Strophen aus seinem Aminta singen: Allor tra fiori, e linfe usw., und

---

[1]) Historisch liegt dazwischen ein Zeitraum von mehreren Jahren, in denen Tassos Gemütskrankheit sich in hohem Maße steigert. Vgl. Serassi 246, Manso 77f).

[2]) Manso berichtet (103), daß der Herzog Tasso sogleich bei seiner zweiten Rückkehr nach Ferrara in das Irrenhaus zu St. Anna habe bringen lassen, damit er dort von seiner schweren Melancholie geheilt werde.

[3]) Tasso glaubte sich mit ungerechter Härte behandelt und in völliger Ungnade bei Alfons. Serassi 282f.

[4]) Werke. Hrsg. von Schüddekopf III, 1 S. 257.

endlich erschien ihm eine der schönsten Sängerinnen von Ferrara, im Glanze des aufgehenden Mondes, der mit dem Lichte der Liebe die Dämmerungen des stillen Hayns erfüllte . . Allein sein Herz begeisterte ein himmlisches Feuer, dem kein andres sich zu nähern vermochte.[1])

Wenn Smets, abweichend von den Quellen, einen inneren Zusammenhang Tassos mit der Prinzessin über die Gefangenschaft hinaus bestehen läßt, so ist dies zum Zweck einer sentimental rührenden Wirkung konstruiert. Smets will natürlich nicht auf die Ausgestaltung eines Liebesverhältnisses verzichten, das er nun einmal in den Vordergrund seines Dramas gerückt hat. Aber sonderbarerweise verschmäht er das Rührendste: die Ausmalung der Leiden Tassos während der Gefangenschaft. Von diesen läßt der matte Bericht der Gräfin (III, 5) kaum etwas ahnen, und es ist nicht herauszumerken, daß ein langer Zeitraum zwischen Gefangennahme und Befreiung liegt. Auch erfolgte der Tod der Prinzessin schon 1581, also im dritten Jahr der Gefangenschaft Tassos,[2]) und nicht ihren Bitten, sondern, nach Manso, denen Vincenzo Gonzagas, des jungen Fürsten von Mantua, der als Gast bei den Vermählungsfeierlichkeiten Cäsars von Este und der Virginia von Medici in Ferrara weilte, verdankt Tasso seine Befreiung.[3]) Und Serassi konstatiert gar eine gewisse Feindseligkeit Tassos gegenüber der Prinzessin, weil diese sich nicht nachdrücklich um seine Freiheit bemüht habe.[4])

Nach der Freilassung werden dann wiederum von Smets die verschiedenen historischen ruhelosen Reisen und Wanderungen Tassos übergangen, und er läßt ihn von Ferrara direkt nach Rom gelangen. Romantisch

---

[1]) Serassi 262 f spricht ganz allgemein über die Furcht Tassos, daß man ihn zu einem weichlichen Leben verführen wolle.

[2]) Serassi 297. Manso erwähnt den Tod der Prinzessin nicht.

[3]) Manso 163 f. — Serassi 382 Anm. 1 stellt die begleitenden Umstände etwas anders dar.

[4]) S. 298.

ausgeschmückt wird wieder, in der Erzählung des Beichtvaters, der Überfall des Sciarra (V, II S. 105).[1])

Tassos Tod endlich ist bei Smets theatralisch effektvoll dargestellt: der Dichter stirbt unter den Heilrufen des Volkes am Fuße der Statue des Ariost, während sein letzter Gedanke und seine letzte Sehnsucht der Prinzessin gelten.[2])

Wie die Rolle der Sängerin Justina, so ist auch die Charakteristik des Herzogs durch Heinses Tassobiographie beeinflußt worden. Der Herzog ist ein sinnlicher Despot, ohne jedes Verständnis für die Poesie, ein sonderbarer Mäcen, der sich zwar rühmt, der „Künste Kreis" an seinem Hofe zu versammeln, im selben Atem aber sagt (II, 5, S. 38):

> Doch eines Irrlichts Glänzen schaut man nach,
> Und einem Echo hört man seufzend zu.
> Das ist der Dichter, den ich herberufen,
> Der müßig durch das rege Leben schlendert,
> Der Jagdlust Mordlust nennt, und statt der Erde,
> Worauf er wächst und lebt, den Mond besieht —

An entsprechender Stelle bei Heinse heißt es (S. 253): „. . . dieser (der Herzog) gehörte zu denen Kennern, die die Sprache gewöhnlicher Menschen wohl verstehn, aber wenig davon wissen, was Poesie oder Genie sey." Und (254): „Dieser war ein wilder Herr von stolzer Seele und starkem Körper, der die Jagd liebte, und auf eben die Art, wie sie, die Damen, und Tanz und Spiel und an nichts anders dachte, als was auf dieser kleinen Kugel Erde mit seinem halben Dutzend Sinnen zu finden und zu genießen war."

Der Charakteristik der Prinzessin, nur einer matten Copie der Goethischen, fehlt jede psychologische Vertiefung, und die Gräfin, so verführerisch in der Beschreibung der

---

[1]) Manso 213 f. Serassi 461 f.

[2]) Dagegen berichten Manso 230 f und Serassi 495 f von einem längeren Krankenlager in St. Onufrio, während dessen Tasso, nur von einigen Mönchen umgeben, keinem andern Gedanken als dem an sein Seelenheil Raum gab.

italienischen Gewährsmänner, so eifrig im Schürzen der Fäden bei Goethe, ist in Smets' Drama völlig indifferent. Sie sowohl als auch die Gisello scheinen hauptsächlich da zu sein, um dem Drei-Leonorenmotiv Raum zu geben.

Nur Intrigant ist der Graf Tirabo, der kleinliche Gegner Tassos, der von Smets offenbar auch nach Heinses Angaben ausgestaltet ist. Wenn Tirabo (III, 1, S. 59 f) den Dichter beim Herzog mit der Behauptung verleumdet, er habe ihn schon früher einmal mit allen Zeichen des Wahnsinns aus den Zimmern der Prinzessin stürzen sehen und den Eindruck gewonnen, daß Tasso aus Liebe den Verstand verloren habe, so entspricht dem die Stelle bei Heinse (S. 253): „Nach des Tasso Ankunft erzählte er (der bei Heinse unbenannte Feind Tassos), wie von ohngefehr, er hab' ihn auch gesehn und gesprochen, als er eben von der Prinzessin gekommen sey, und Mitleiden mit ihm gehabt; und brachte darauf, nach einigen gutherzigen stechenden Wörtern im besten Ton, über seine traurige Gestalt, dem Herzoge bey, daß er vor Liebespein ein wenig den Verstand verlohren habe."

Die Vergleichung des Stückes mit den historischen Quellen ergibt also, daß Smets die tatsächlichen Vorgänge im allgemeinen der Darstellung Mansos entlehnt, und nur aus dramentechnischen oder Gründen der sentimentalen Wirkung in geringem Maße verändert hat. Romanhafte Ausschmückungen sind von Heinse herübergenommen.

Seine Abhängigkeit von „Goethes Tasso" zeigt Smets besonders bei der Charakteristik des Dichters. Aber das Ergebnis der Bestrebungen, die Züge des Vorbildes festzuhalten, ist nichts als eine Verwässerung. Neue selbständige Elemente der Charakteristik sind nicht hinzugekommen, und die von Goethe übernommenen Kennzeichen der dichterischen Persönlichkeit haften nur äußerlich an diesem schattenhaften Tasso und gehören ihm nicht zu.

Es lassen sich aber wegen der offenbaren Abhängigkeit von Goethe vergleichen: Leonorens Schilderung bei Goethe 155 ff:

Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum

mit der Gräfin Schilderung bei Smets I, 1, S. 6:

Das ist ein Treiben nur in höhrer Sphäre,
Und was am Himmel, was auf Erden glänzt,
Das zieht des Dichters rege Seele an . . .

Seine Selbstquälerei: Goethe 2379:

So lange hegst du schon Verdruß und Sorge,
Wie ein geliebtes Kind an deiner Brust . . .

mit Smets I, 5, S. 13 f:

Hat sich ein Wunsch gerückt aus grader Richtung,
Gerückt aus Eigensinn, um nur dem Wunsch,
Sich selbst zu plagen, besser nachzuhangen?

Seine Scheu vor der Berührung mit den Menschen: Goethe 243 ff; 3110 f mit Smets I, 5, S. 14:

Ihr Dichter wollt euch nicht zu Menschen schicken,
Verstehet anders, was die andern sagen,
Und was ihr selbst sagt, habt ihr nicht bedacht;
Das ist der schwarze Faden, den ihr selbst
Euch in das heitre Dichterleben spinnet.

Für die so bedeutsamen Gradunterschiede in der Stimmung des Dichters hat Smets nur die schwachen Worte:

. . denn von einem Aeußersten
Nur zu dem Andern kann der Dichter schweifen
(I, 2 S. 10).

Und wenn Goethe jene verhängnisvolle Eigenheit des Künstlers, die Dinge und Ereignisse in ihrer wesenhaften Bedeutung zu schauen, und auch den visionären Charakter künstlerischer Inspiration ergründet, so zeichnet Smets seinen Dichter vor den andern Personen höchstens durch eine an Bildern reichere Sprache aus und läßt ihn an Stellen des gehobeneren Gefühls gern in Reimen sprechen.[1]) Nicht daß Smets ihn etwa, wie Goethe es an verschiedenen Stellen tut, dichtend einführte, sondern er läßt ihn selbst sein dichterisches Ingenium, das bei ihm in einem Zustande von Besessenheit in Funktion tritt, beschreiben (II, 10, S. 54 f):

Das ist ein fremder Geist, der mich beseelt,
Dem ich mich selber in Verehrung beuge,
Wenn ich des Augenblicks gedenke, wo
Ich, meiner nicht mehr mächtig, unbewußt,

[1]) S. 19 f; 27; 81 ff; 93 ff; 107 f; 111 ff; 117 ff.

Des wunderbaren Geists, der mich erfüllt,
Mit anderm Sinn in andern Zonen lebe:
Da dämmert Wunderbares in mir auf,
Von dieser Welt nicht ist das schöne Reich,
Das ich durchschwebe wie ein Geist des Lichts!
Der Glaube wandelt sich zum Wissen um,
Was Ahnung war, steht götterhell verklärt,
Und höhrer Wesen Anschaun schließt mich ein . . .

Und noch einmal beruft er sich, mit unverkennbarem Anklang an Goethe (3429 f) auf seine Dichtergabe (II, 10, S. 57):

. . . . . treu bleibt mir jene Würde,
An der sich selbst die Schmach noch aufrecht hält,
Die Rede bleibt mir, die zum Herzen spricht.

Auch im Zurückgreifen auf gewisse Situationen macht sich die Abhängigkeit von Goethes „Tasso" bemerkbar, so wenn die Gräfin (I, 1. S. 5) an Tassos erste Begegnung mit der Prinzessin erinnert, oder (S. 6 f) jenes bedeutsamen Tages der Krönung des Dichters durch die Prinzessin gedenkt. Und ferner wird von Tasso (I, 5, S. 17 f) in einem sehr unscharfen Bilde, worin er die Prinzessin mit dem Abendstern, die Gräfin mit einem Adler und Eleonore von Gisello mit dem Monde vergleicht, die Rolle der Goethischen Prinzessin als Besänftigerin (876 f) vorübergehend der Gisello zuerteilt:

Wie,
Prinzessin, euer Blick und der Gestaltung
Nur göttingleiches Tragen mich dahinreißt,
So kann auch schnell ein Blick von Leonoren
Mich sänftigen und den empörten Sinn
In's enge Ufer der Besinnung schränken.

Aber wie diese Anklänge, so ist auch die in den Scenen II, 6 (S. 39 ff) und III, 1 (S. 59 ff), in denen Tirabo dem Herzog die Tasso erwiesenen Wohltaten vorrechnet, versuchte Parallelität: Tasso—Tirabo und Tasso—Antonio rein äußerlicher Art, desgleichen die Anspielungen auf die unwillig entbehrte und von dem Dichter vorweggenommene Gunst der Frauen (II, 6. S. 42):

Und was dem Mann, dem Rittersmann das Höchste,
Der Frauen Gunst — ein Dichter ärndtet sie,
Mit Zweifelsmienen aber grüßt man uns.

Denn als ein niedrig denkender Höfling ist Tirabo von vornherein Antonio allzusehr unterlegen.

Die Vergleichung dieses Stückes mit Goethes „Tasso" zeigt also, daß sich Smets zu einer oberflächlichen Charakteristik des Dichters Goethischer Gedanken bedient hat, die aber in Smets' Drama um so äußerlicher wirken, als sie des inneren Zusammenhangs mit der ihnen in Goethes „Tasso" zu Grunde liegenden dichterischen Eigenheit, jener „susceptibilité souffrante" entbehren, und das Problem der Disproportion zwischen Talent und Leben tritt ganz zurück.

Die günstige Beurteilung des höchst dilettantischen Stückes durch den jungen Heine[1]) erklärt sich aus seinem Interesse an dem Dichterleid und aus der Unreife, welche die Wollust der Schmerzen kultivierte.[2]) Für ihn kann der Dichter als solcher nicht unglücklich genug sein, und es ist bezeichnend, daß Heine nicht in fremder Mißgunst die Ursache der Einsperrung Tassos in ein Narrenhaus sieht, sondern in dem Hirn des Dichters selbst. „Ist es denn etwas so ganz Unerhörtes und Unbegreifliches, daß ein Poet verrückt geworden sei?" Nach einer ausführlichen Analyse und näheren Untersuchung über die Unterschiede lyrischer, epischer und dramatischer Poesie kommt Heine zu dem Ergebnis, daß in dem vorliegenden Stück dramatische Mängel durch den hohen poetischen Wert aufgehoben seien und daß der Zweck, einen bestimmten Charakter lebendig zu schildern, vortrefflich gelungen sei.[3])

2. Ernst Raupach: „Tasso's Tod."

Die Anregung zu seinem Trauerspiel „Tasso's Tod"[4]), das am 12. Dezember 1833 zum ersten Mal in Berlin auf-

[1]) Werke VII, 152 ff.

[2]) S. 165. „das Herz blutet uns aus tief geheimen Wunden — aber dieses Verbluten ist eine unendliche Wollust".

[3]) Ob Goethe das im Jahre 1819 erschienene Stück erhalten und etwa gar eingesehen hat, läßt sich nicht feststellen. Wie mir Herr Prof. Schüddekopf (Weimar) auf meine Anfrage gütigst mitgeteilt hat, befinden sich in Goethes Bibliothek von W. Smets nur die „Gedichte". Aachen. 1824.

[4]) Hamburg. 1835.

geführt wurde,[1]) empfing Raupach aus einem Besuche Weimars und der abermaligen Lektüre des Goethischen „Tasso“ [2]).

Raupach beginnt sein Drama mit dem Bericht, den Antonio Montecatino dem Kardinal Lodovico von Este in Belriguardo abstattet über alles, was seit der Umarmung, zu der sich Tasso der Prinzessin gegenüber habe hinreißen lassen, vorgefallen ist. Den Ausgangspunkt der Erzählung Antonios bildet die letzte Scene bei Goethe: Tassos Klage um das eigenmächtig zerstörte Glück und sein Vertrauen auf Antonio, an den er sich — hier gebraucht Raupach Goethes Gleichnis — wie der strandende Schiffer an den Felsen geklammert habe. Antonio fährt dann fort (S. 8):

> Ich war vielleicht ein Rettungsfels; allein
> Er war kein Schiffer, der sich retten wollte,
> Der, doppelt stark in der Gefahr, den Felsen
> Mit aller Kraft der Lebenslieb umschlingt;
> Nur eine sehnenlose Welle war's,
> Die jach wohl aufspringt an die Brust des Felsen,
> Nicht aber daran ruhet, sondern schnell
> Zurück fällt in den wilden Tanz der Schwestern.

Gänzlich haltlos sei Tasso dann, als Schäfer abenteuerlich verkleidet, zu seiner Schwester nach Sorrent geflohen,[3]) habe dann aber die rasche Flucht bereut und von Rom aus durch Gualengo, Alfons' Gesandten, und Kardinal Albano die Rückkehr nach Ferrara erwirkt.[4]) Alfons habe sie unter der Bedingung gewährt, daß Tasso sich in Zukunft nicht mehr der Sorgfalt der Aerzte entzöge.[5]) Als nun um die Zeit der Vermählung Alfonsos

---

[1]) „Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz.“ Hrsg. von Gubitz. Berlin. 1833. S. 1027 f bringt eine lobende Besprechung.

[2]) Vgl. die Widmung zu „Tasso's Tod“.

[3]) nach Serassi 253 f; s. Goethe 3141 ff.

[4]) nach Serassi 256 f.

[5]) Serassi 260: „E perciò egli risolva ben prima, se vuole venire, di dover onninamente consentire ed acquietarsi a lasciarsi curar dai Medici per sanar l'umore.“

mit Margaretha von Gonzaga[1]) bei dem allgemeinen Trubel der rückkehrende Tasso nicht beachtet worden sei, habe er maßlose Schmähungen gegen den Herzog und das ganze Haus Este ausgestoßen, sodaß er als Wahnsinniger nach St. Anna habe gebracht werden müssen.[2])

Soweit die Erzählung Antonios. Die Prinzessin Leonora, auf Tassos Befreiung bedacht, vertraut ihre Sorge dem ihr befreundeten Bruder Lodovico: Tasso müsse in der Irrenhaft ja erst irre werden. Wider den vermeintlichen Wahnsinn sprächen Briefe und Gedichte, die er ihr aus seinem Kerker mit der flehentlichen Bitte um Befreiung gesandt. Sie aber wolle den Herzog, ihren Bruder, nicht darum angehen, da der Dichter selbst durch sein Betragen ihr gegenüber sich bei Alfons verdächtig gemacht habe. Übrigens trage sie allein die Schuld an Tassos Unglück, denn ihre freundschaftliche Zuneigung, die sie im innigen Geistesaustausch ihm zu erkennen gegeben, habe den Gedanken an ihren Besitz in ihm genährt. Für Tassos Befreiung möge nunmehr Lodovico sich verwenden. Dieser verbürgt sich dafür.

Der zweite Akt spielt in St. Anna, wo Lodovico, bevor er mit Tasso zusammenkommt, vom Prior Mosti[3]) erfährt, daß Tasso nicht wie ein Gefangener, sondern wie ein Kranker gehalten werde, der genesen könne, wenn er sich nur dem Rat des Arztes unterordnen wolle. Das verhinderten aber sein Widerwille gegen das Wasser und die ungezügelte Vorliebe für unverdünnten Wein.[4]) Von

---

[1]) Manso 104. Serassi 281 f.

[2]) Serassi 282.

[3]) Die Gestalt des Mosti ist der Biographie Serassis entnommen, s. 287 f.

[4]) Serassi 325: Widerwille Tassos gegen Medikamente. — 326: „Ma quello della gamba, e l'astinenza del vino, ch'egli mi comanda, sono rimedi troppo fastidiosi . . l'excellenza de'Medici consiste in buona parte in dar le medicine non solo salutiferi ma piacevoli." vgl. Goethe 2889 ff. — Serassi 256: „Solo non potè sostenere il medicamento dell' aqua, ch'eglino prescritto aveano, e ciò per una certa naturale avversione, che vi sentiva." vgl. a. a. O. Anm. 3, ferner S. 229; 508.

schwerer Zerrüttung des Geistes zeuge sein Wahn, von Feinden umgeben zu sein, die besonders zur Schmälerung seines Ruhmes die ungefeilten Manuskripte veröffentlichten,[1]) zeugten seine unnötigen religiösen Skrupel[2]) und die beiden Geister, der schlimme, ihn störende[3]) und der gute, ihn tröstende.

Diese krankhaften Züge zeigt Tasso, sobald er persönlich erscheint (II, 2, S. 39 f), in aufdringlicher Häufung. Seine Stimmung hebt sich ein wenig durch die Begrüßung Lodovicos, um dann wieder zur Klage über seine unerträglichen Leiden zurückzusinken, die es vermocht hätten, den Geist der Dichtkunst in ihm zu ertöten (S. 46). Es folgt jetzt, in Gegenwart Lodovicos, jenes Gespräch Tassos mit dem guten Geiste, wie es bei Manso und Serassi geschildert wird.[4]) Der Genius identifiziert sich auf Tassos Frage, wer er sei, mit dem Geiste der Dichtkunst, der früher in Tasso gewohnt[5]) und die durch den Haß der Menschen zerstörte Wohnung darum verlassen habe, damit diese nicht Gaben empfingen, derer sie nicht würdig seien. Nur in den befreiten Tasso werde er zurückkehren.

Nach dieser Verzückung Tassos — denn als eine solche ist dies Gespräch anzusehen — eröffnet Lodovico dem Dichter, daß er frei sei und nunmehr seiner, Lodovicos, Obhut übergeben.

Der befreite Tasso, dem der Herzog sein altes Wohlwollen bewahrt hat (S. 59),[6]) verharrt dennoch in seiner

---

[1]) Serassi 239; 261; 294. Manso 118.

[2]) Serassi 248 f.

[3]) Serassi 376 f.

[4]) Manso 138 ff. Serassi 423 f.

[5]) Vgl. auch Giacomo Leopardi: „Torquato Tasso und sein Spiritus familiaris.“ Gedichte und Prosaschriften deutsch von Paul Heyse, Berlin 1889. S. 258. s. u. S. 56. — Manso 143 sagt über den Inhalt der Unterredung nur allgemein: „Et erano questi ragionamenti così grandi, e maravigliosi per l'altissime cose in essi contenute, e per un certo modo non usato di favellare.“ Serassi 224 zitiert den Bericht Mansos. Vgl. auch Serassi 293.

[6]) Dagegen die „disgrazia“ des Herzogs in den Quellen: Serassi 385; 481. Manso 167.

vom Argwohn verdüsterten Stimmung. Lodovico erhofft für ihn von der bevorstehenden Romreise Genesung. Die Prinzessin, die sich diesen Erfolg nur von einer großen seelischen Erschütterung verspricht, schlägt zu diesem Zwecke die kapitolinische Krönung vor,[1]) für welche sich Lodovico beim Papste verwenden möge.

Schaff' ihm die Anerkennung seines Werks,
Und, Bürgin möcht' ich sein, er wird genesen (S. 68).

Der Prinzessin tritt Tasso dann im dritten Akt zum ersten Mal nach seiner Befreiung wieder entgegen. Da er nicht glauben kann, daß sie ihm vergeben habe, hegt er den Verdacht, sie zürne ihm nur darum nicht, weil er ihr von jeher gleichgiltig gewesen sei. Darauf entgegnet sie ihm, daß jene frühere Verwegenheit reichlich wieder gut gemacht worden sei durch all das, wofür sie ihm Dank schulde, durch seine Kunst:

Du hast mir oft den Spiegel vorgehalten
Und absichtslos mich viel und schön belehrt,

und durch den unsterblichen Ruhm ihres Namens in seinem Liede (S. 78). Tasso vertraut ihr, die er für seine Gottheit erklärt, nunmehr an, daß er sich immer noch unglücklich fühlen müsse, da auch der Kardinal ihn noch für wahnsinnig halte und man ihn allerseits wie einen Kranken behandele. Er wünscht sich völlige Freiheit, damit der Geist der Dichtkunst wieder über ihn komme. Leonora aber weist auf die Gebundenheit aller Menschen hin (S. 82) und verabschiedet ihn mit der Verheißung, daß er in Rom genesen werde.

Aber selbst Leonoras Güte vermag den Trübsinn Tassos nicht zu bannen. Auch in Rom glaubt er sich von allen Menschen gehaßt (S. 90) und hält jede ihm erwiesene Ehrung lediglich für einen dem Kardinal Lodovico, seinem Protektor, gezollten Tribut. Tasso will daher als Laienbruder in das Kloster des heiligen Onuphrius eintreten und dort niedere Knechtsdienste verrichten.[2])

[1]) Bei Manso 221, bei Serassi 483 f verwendet sich für Tassos Dichterkrönung der ihm befreundete Kardinal Cintio Aldobrandini.

[2]) Vgl. Goethes Tasso 3190 f.

Die eigentliche Ursache seines Trübsinns besteht aber darin, daß er auf ein Leonora gesandtes Gedicht keine Antwort erhalten hat. Da beglückt ihn Lodovico mit der Botschaft, daß die Prinzessin ihm die Antwort persönlich nach Rom bringen werde.

Da Tasso, immer noch von seiner Leidenschaft für Leonora beherrscht, die entsagungsvolle Art ihrer Liebe verkennt, so kann er ihr zunächst noch nicht unbefangen entgegentreten. Nach der Begrüßung findet er wiederum nur für Klagen Ausdruck, vor allem darum, weil seine Dichtergabe von ihm gewichen sei (S. 107).

Die Botschaft von der ihm bevorstehenden Krönung auf dem Kapitol, die Lodovico bis jetzt aufgespart hat, versetzt den eben noch niedergedrückten Tasso mit einem Mal in einen ekstatischen Zustand, der ihm die dichterische Vision dieses ihm bevorstehenden größten Momentes vermittelt (S. 111 f). (Hier kopiert Raupach die Bekränzungsscene bei Goethe.) Den Aufregungen unterliegt Tassos geschwächter Körper, und er sinkt in Ohnmacht.

Aus dieser Ohnmacht erwacht Tasso als ein Umgewandelter: alle Bitterkeit ist von ihm gewichen und hat jetzt, da er seinen Tod nahen fühlt, einer mit dem Leben ausgesöhnten Stimmung Platz gemacht. Bei den Mönchen von St. Onuphrius erwartet er sein Ende.[1]) Die auffallendste Veränderung aber, die mit ihm vor sich gegangen, ist die, daß er Einsicht in seinen früheren Zustand gewonnen hat, den er selber jetzt als Wahnsinn bezeichnet (S. 120):

Was ist Melancholie?
Ein sanfter Name für das grausige
Gespenst des Wahnsinns. Wahnsinn war es, Freund,
Wahnsinn war meine Krankheit, nicht der tolle,
Der uns zum Tier entstellt, der stille nur,
Der uns der menschlichen Natur entfremdet,
Und uns zu Wesen eigner Gattung macht,
Die wohl am schicklichsten Gespenster heißen.
Solch ein Gespenst bin ich nun durch das Leben,
Der Feinde Hohn, der Freunde Schreck, gegangen.
Ich hab' es nicht gewußt, nun weiß ich es.

[1]) Manso 225 f, Serassi 494 f.

Es drängt ihn nunmehr, sich mit Antonio, den er immer für seinen ärgsten Feind gehalten hat, zu versöhnen. In der großen Reue über sein verfehltes Leben geht jedes Selbstgefühl, auch das des Künstlers, in ihm unter (S. 127). Er bekennt Antonio:

> Ich war,
> Was ich Dir galt, ein eigensinn'ger Schwächling,
> Hochmüth'gen Dünkels, toller Launen voll.

Antonio seinerseits aber gesteht, daß er Tasso von je mit falschem Maß gemessen und ihn jetzt erst auch als Dichter würdige.

Als endlich Leonora im Namen des Papstes den sterbenden Tasso bekränzt, gesteht er ihr noch einmal seine Liebe und bekennt, durch sein irdisches Begehren ihrer beider reine Geistesgemeinschaft gestört zu haben. Da gesteht auch die Prinzessin ihre Liebe und bereitet ihm so einen seligen Tod.

Raupachs Tragödie beruht auf einem eingehenden Studium Serassis. Die Abweichungen von dieser Quelle rechtfertigen sich durch das Bestreben, den Verlauf der Ereignisse nicht unnütz zu dehnen und auch die Fülle der historischen Persönlichkeiten von entscheidendem Einflusse auf ein Minimum zu beschränken. So werden einerseits die historische zweite Flucht aus Ferrara, ferner die ruhelosen Wanderungen nach seiner Freilassung und selbst die effektvolle Episode vom Überfall des Sciarra, die Smets verwertet, übergangen; anderseits übernimmt Lodovico von Este, dessen Beziehungeu zu Tasso, historisch betrachtet, in die Jugendjahre des Dichters und die vorferraresische Zeit fallen, mehrere Rollen: zunächst die des Befreiers Vincenzo Gonzaga, sodann die des beschützenden Freundes und schließlich, als Anreger der kapitolinischen Dichterkrönung, die des Kardinals Cintio Aldobrandini. Es ist ferner unhistorisch, daß Leonore und Antonio in Tassos Dasein bis zu seinem Tode eine Rolle spielen.

Aber Raupach will sowohl in dem Verhältnis Leonora-Tasso als auch in dem Verhältnis Antonio-Tasso zu einem versöhnenden Schlusse kommen. Vorher ist Tasso

vier Akte hindurch nichts als ein grämlicher Kranker, der dann im fünften, bei völligem Verzicht auf jede menschlische und dichterische Größe, sein vergangenes Leben verwirft.

Zur Darstellung eines solchen Kranken benutzt Raupach alle pathologischen Eigenheiten Tassos, von denen die Quellen, besonders Serassi, breit zu berichten wissen: Verfolgungswahn, krankhafte Abneigung gegen Medikamente, religiöse Skrupel, Geistererscheinungen u. a.

Neben einer solchen rein äußerlichen Herübernahme gewisser historischer Züge tritt eine Abhängigkeit Raupachs von Goethes „Tasso", wie in der Zeichnung Leonoras[1]), so ganz besonders in der des Dichters hervor.

Aber die dichterische Persönlichkeit wird von Raupach nicht dargestellt, sondern es wird nur darüber geredet. Antonio, der so weit geht, dem Dichter jedes Daseinsrecht abzusprechen, tritt als Ankläger auf, Lodovico und besonders Leonora verteidigen den Dichter im allgemeinen und Tasso im besonderen: I, 3, S. 25 spricht Leonora von dem „Wunderreich der Dichtung", in das Tassos sichere Hand sie geführt habe, und fährt dann fort:

Denn sie (die Dichtung) verwandelt uns der Ahnung Welt
In eine Welt der Wirklichkeit, bekleidet
Die heiligsten und schönsten unsrer Träume
Mit bleibender Gestalt, und bringt das Leben
Der Höh' und Tief' aus seiner Nebelferne
In unsers Auges lichten Fassungskreis;
So daß wir Endlichen in unsrer eignen
Unendlichkeit durch sie erst heimisch werden.
Gleich zauberisch verwandelt sie die Welt
Der Wirklichkeit in eine Schattenwelt usw.

Vgl. dazu Goethe 163 f.

Leonora betont die geistige ideale Art der Dichternatur:

Die Erd' ist eben seine Heimat nicht
(III 1, S. 61).

[1]) Vgl. z. B. Goethe 1751 f mit Raupach I, 3, S. 23. — Selbstlosigkeit Leonoras bei Raupach: I, 3, S. 31; III, 2, S. 72. Kontemplative Natur: III, 3, S. 73 f. Weltentsagung: IV, 4, S. 102 f.

Dagegen trumpft Antonio auf:

Die Erde soll des Menschen Heimat sein . . .
Ist nun die Erde nicht des Dichters Heimat,
So ist er auch kein Mensch, sein Wesen dann
Entartung oder Mißgriff der Natur.

Und Antonio verurteilt ohne weiteres den Dichter, dem Träume für Taten gelten, der für das Leben nichts getan und also auch von ihm nichts verlangen dürfe. Die Welt sei dem Dichter nichts schuldig:

. . . . . Er hat für sie
Umsonst gelebt, denn er hat nicht genutzt
(I, 1, S. 17).

Daher sieht Antonio die Ursache von Tassos Krankheit lediglich in seiner Absonderung vom Leben und der Verwöhnung durch seine Gönner (III, 1, S. 63):

Laßt ihn ganz frei! laßt ihn hinaus ins Leben!
Da wird der Selbsterhaltung Trieb erwachen,
Und ihm die Augen öffnen für die Dinge.
Da wird er sehn, das Leben schenkt uns nichts;
Nur abzukämpfen sind ihm seine Güter.
Er wird sich helfen, für sich sorgen lernen . . .

— eine Copie der Worte des Goethischen Antonio 2948 f:

Wer weiß es nicht, mein Fürst? Des Lebens Mühe
Lehrt uns allein des Lebens Güter schätzen usw.

Auch hierbei vertritt Leonora den entgegengesetzten Standpunkt, wenn sie nämlich den Vorschlägen Antonios nur das eine zu erwidern weiß (S. 63):

Eh' er geneste, würd' er untergehn.

Man vergleiche die an Tasso gerichteten Worte der Prinzessin bei Goethe 808 f:

Begnüge dich, aus einem kleinen Staate,
Der dich beschützt, dem wilden Lauf der Welt,
Wie von dem Ufer, ruhig zuzusehn.

Und wenn Lodovico auf Tassos Weldfremdheit und Phantasiestärke hinweist (I, 1, S. 5):

Wohl war Melancholie, seit ich ihn kenne,
Die Farbe seiner Seele; sein Verstand,
Zu wenig auf die Außenwelt gerichtet,
Sein Wille, nicht gestärkt im Kampf des Lebens,
Sie waren unterthan der Phantasie,
Ein Spielwerk stets der holden Gauklerin . . ,

so ist auch hierfür Goethe (z. B. 243 f; 294 f; 3072 ff) vorbildlich gewesen.

Auf jene charakteristische Eigenheit, welche der Disproportion zwischen Talent und Leben zu Grunde liegt, spielt Raupach nur mit ein paar Worten an, indem er Lodovico zu Tasso sagen läßt (IV, 1, S. 89):

> Mein Tasso, sage doch, wie kannst du stets
> Der dichterischen Phantasie Gebilde
> Als Wirklichkeiten in das Leben stellen?

Aber nicht durch diese Eigenart motiviert Raupach das Leiden der Künstlernatur, sondern er führt es vielmehr auf die Unfähigkeit zurück, das künstlerische Werk dem geträumten Urbild nahezubringen (II, 3, S. 44):

> O wüßten alle doch, die uns beneiden,
> Wie schmerzenreich des Dichters Leben ist!
> Wie's ihn bekümmert, daß sein Werk so fern
> Von dem geblieben, was es werden sollte
> Und konnt' und mußte! Also bessert er
> Und ewig möcht' er bessern an dem Werk,
> Um seinem Urbild näher es zu bringen —

— eine Reminiscenz zunächst an den Lorbeerkranz als Symbol des Leidens (Goethe 2032 f), sodann an die Arbeitsweise Tassos, wie sie bei Goethe 265 f; 276 f; 380 f; 2628 f; 3018 f. beschrieben wird.[1])

Auch in dem einzigen Fall, in dem er Tasso in dichterischer Ekstase zeigen will, entlehnt Raupach das hierbei Bemerkenswerte seinem großen Vorbilde, nämlich die Form der Vision: am Schlusse des vierten Aktes (S. 111 f.) die Beschreibung der bevorstehenden kapitolinischen Dichterkrönung.

Zur Charakteristik der dichterischen Persönlichkeit hat also Raupach keine neuen Elemente hinzugebracht. Die pathologischen Züge sind auf Grund der Biographie Serassis bei seinem Tasso stark gehäuft, und als ein geistig Kranker und daher für sich nicht voll verantwortlicher Charakter hat dieser auf ein dramatisches Interesse von vornherein nur geringen Anspruch.

---

[1]) s. o. S. 17.

3. J. Chr. von Zedlitz: „Kerker und Krone".

Gleichzeitig mit Raupach, im Jahre 1833, verfaßte Joh. Chr. von Zedlitz sein Goethes Tassodrama fortsetzendes Schauspiel „Kerker und Krone".[1])

1. Akt: Die Prinzessin Leonore bekennt ihrer Schwester Lucretia, daß ihre Liebe zu dem seit sieben Jahren im Irrenhause gefangenen Tasso und die seine zu ihr ihn so unglücklich gemacht habe. Leonore hat nur den einen Wunsch, den ganz gebrochenen Dichter noch einmal dem Leben zurückzugeben. Die wegen des großen Festes[2]) versöhnliche Stimmung des Herzogs will sie zu diesem Zwecke ausnützen. Alle bei diesem Feste Versammelten, zumal der Herzog von Mantua,[3]) würden sich ihren Bitten anschließen.

Tassos Aufenthalt in St. Anna wird in den düstersten Farben gemalt. Zwar mildern ihm die Qual ein im Gegensatz zu dem gestrengen Mosti Raupachs gütiger Kastellan und dessen den Dichter liebende junge Nichte Angioletta,[4]) doch benutzt Montecatino, bei Zedlitz nur hinterlistiger Verleumder und schadenfroher Feind Tassos, jede Gelegenheit, den Ärmsten zu quälen (I. 5. S. 15 f). Die Häufung der Bosheiten Montecatinos und die Lamentationen Tassos, die sich zu einem Ausbruch von Verfolgungs-

[1]) Dramatische Werke. Stuttgart 1860. 2, 1 ff. Scene II, 9 erschien 1834 im Cottaschen Morgenblatt No. 261. Zum ersten Mal wurde das Stück im Hofburgtheater zu Wien am 3. März 1834 aufgeführt.

[2]) Dies ist die bei Manso 162 f. erwähnte Hochzeit des Cäsar von Este mit Virginia von Medici.

[3]) Der historische Befreier Tassos. Manso 163. Serassi 381 f.

[4]) Eine frei erfundene Gestalt. Doch könnte man sie als eine Übertragung des bei Serassi 289 f. erwähnten Giulio Mosti, eines Neffen des strengen Priors Agostino Mosti, ins Weibliche bezeichnen: „Questa indiscreta acerbità del rigido prigioniero accresceva di gran lunga a Torquato il peso della sua prigionia; il quale certamente gli sarebbe divenuto intollerabile, se la gentile natura e l'amorevolezza d'un nipote di esso Priore, che Giulio Mosti appellavasi, con le obbliganti ed affettuose sue attenzioni non gliel'avesse allegerito in gran parte".

wahnsinn steigern (I, 6), sind nur dazu angetan, ein Martyrium des unschuldig leidenden Dichters vorzuführen. Dies lag offenbar in der Absicht des Verfassers.

2. Akt: Montecatino bringt Tasso die Nachricht von seiner durch den Fürsten von Mantua erwirkten Freiheit, die ihm unter der Bedingung, unverzüglich Ferrara zu verlassen und nie wieder dahin zurückzukehren, gewährt wird.[1]) — Tasso kann nicht scheiden, ohne Leonore noch einmal gesehen zu haben. Es gelingt ihm im Getümmel des Festes, das er auf eine falsche Auskunft hin für der Prinzessin Verlobungsfest hält, sie auf kurze Zeit allein zu treffen. Er dankt ihr für alle ihm früher erwiesene Liebe und wird von ihr darüber aufgeklärt, daß sie nicht verlobt sei, sondern ihn allein von je geliebt habe und immer lieben werde. In diesem Augenblick tritt der maskierte Herzog hinzu, um den Dichter mit harten Worten hinwegzuweisen. Den Fliehenden begleitet Angioletta.

3. Akt: Tasso und Angioletta rasten im Walde bei Sorrent. Sie sind auf dem Wege zu Cornelia, der Schwester des Dichters. Fast unterliegt Tasso seinen körperlichen und seelischen Qualen. Vergebens bittet er die treue Angioletta, ihn zu verlassen, weil sein Weg ein Leidensweg sei.

Als Angioletta mit einer Botschaft fortgesandt ist, überfällt den allein Zurückbleibenden Sciarra mit seinen Banditen. Tasso setzt sich unerschrocken zur Wehr, wird aber, nachdem die herbeieilende Angioletta ihn beim Namen genannt, von Sciarra mit tiefster Ehrfurcht und Dankbarkeit als Dichter des befreiten Jerusalem begrüßt.[2]) Die Räuber verschwinden, und es vereinigen sich nunmehr

[1]) Nach Manso 167: „Ma la ottenuta sua libertà dal Duca Alfonso non fù senza conditione, che Torquato non potesse (che che se ne fosse la cagione) ritornare a Ferrara". Vgl. Serassi 381.

[2]) Manso 213. Serassi 462. Historisch ereignet sich der Überfall Sciarras auf einer Reise Tassos von Neapel nach Rom, während die fluchtähnliche Pilgerfahrt nach Sorrent in die Zeit vor der Irrenhaft Tassos fällt. s. Manso 82 f. Serassi 253 f.

Hirten und Landleute zu einer spontanen Ehrung Tassos. Angesichts der Liebe dieser einfachen Menschen ergreift den Dichter eine Sehnsucht nach schlichtem Leben, und er hofft, noch einmal zu gesunden (III, 5, S. 63). Diese hoffnungsfreudige Stimmung wird durch das Wiedersehen mit Cornelia,[1]) die ihm in den Wald entgegengeeilt ist, noch gesteigert.

4. Akt: Tasso ist in Sorrent bei seiner Schwester. Er fühlt seinen nahen Tod, ist sanft gestimmt, ohne Klagen und ausgesöhnt mit dem Leben. Sein einziges Bestreben ist, seine Dichtungen in höchster Vollkommenheit der Nachwelt zu hinterlassen.[2]) Angioletta, die sich dem sterbenden Dichter nur noch fester verbunden fühlt, lehnt die Werbung Cornelias für ihren Sohn Antonio ab, denn sie lebe nur in Tasso und für Tasso:

> Tasso gehört nicht mir, doch ich dem Tasso (IV, 1, S. 72).

(Das sentimentale Schauspiel wird durch die Angioletta-Episode nur noch rührseliger.)

Zedlitzens Tasso — im Gegensatz zu dem Raupachschen, der beständig den Verlust seiner Kunst beklagt, froh, sein Dichtertum als edelstes Gut gerettet zu haben (IV, 2, S. 77) — empfängt jetzt durch Kardinal Aldobrandini, den Abgesandten des Papstes, mit den ehrendsten Ausdrücken die Nachricht von der bevorstehenden kapitolinischen Krönung (IV, 4, S. 81):

> Der Kranz, der Andern Ehre wohl verleiht,
> Er soll, darf er auf Euren Locken prangen,
> Den Ruhm, den er sonst gibt, von Euch empfangen.[3])

---

[1]) Romantische Beschreibung des Wiedersehens zwischen Tasso und Cornelia: Manso 83 ff. vgl. Serassi 254 ff.

[2]) Nach Manso 205 ff geschah die stille Arbeit an seinen Dichtungen, besonders der Gerusalemme conquistata 1591 in Neapel, wo er die Gastfreundschaft des Marchese della Villa in dessen schön gelegener Villa am Meer genoß. vgl. Serassi 459.

[3]) Serassi 487: „Vi abbiamo destinata la corona d'Alloro, perchè ella resti tanto onorata da voi, quanto a'tempi passati è stata ad altri d'onore". vgl. Manso 223.

5. Akt: Der letzte Akt spielt in Rom. Lucretia und Leonore sind gekommen, um dem Krönungsfeste beizuwohnen. Leonore, die die furchtbare Vergangenheit Tassos über der ehrenvollen Gegenwart nicht vergessen kann, unterdrückt nur mit Mühe bange Ahnungen. Doch ist sie glücklich, noch erleben zu können, wie Tasso erhöht wird und selbst Alfons durch den im Namen Ferraras glückwünschenden Montecatino wieder gut zu machen strebt, was er an dem Dichter gesündigt.

In St. Onufrio erwartet der todesmüde Tasso die Krönung. Weniger der Triumph des Tages als das Bewußtsein, sein Bild unentstellt der Nachwelt zu hinterlassen, erfüllt ihn. Doch wünscht er, mit diesem höchsten Tage zugleich sein Leben zu endigen. Der Angioletta prophezeit er, daß sie bald nach ihm sterben werde. Mit Leonore feiert er ein freudig-wehmütiges Wiedersehen, träumt sich mit ihr in die Zeiten von Buon Retiro zurück, und übergibt ihr als teuerstes Vermächtnis Angioletta. Auf dem Wege zum Kapitol stirbt er. Aldobrandini bekränzt den Toten.

Von den drei Fortsetzungen des Gocthischen Tasso ist diese, schon durch ihren Titel gekennzeichnete, zweifellos die lamentabelste. Tasso selbst ist nur Märtyrer. Die pathologischen Züge, die Raupach so häufig verwertet, und die allenfalls als Surrogat der mangelnden tragischen Schuld gelten könnten, fehlen bei Zedlitz beinahe ganz. Einmal nur weist Angioletta (IV, 1, S. 68) auf Tassos „alte Heftigkeit", die jetzt ganz verschwunden sei, hin, und I,6, S. 21 überkommt ihn, als er von seinem Peiniger Montecatino aufs höchste gereizt wird, ein Anfall. Das ganze Drama wirkt wie ein langhingezogenes Sterben.[1]) Eine besondere Charakteristik der dichterischen Natur Tassos findet sich nirgends. Die erfundene Rolle der

[1]) Gutzkow: „Beiträge zur neuesten Literaturgeschichte" S. 168 nennt es einen „Grabgesang" und „Leichenzug". — Eine lobende Rezension gab August Lewald im Cottaschen „Morgenblatt" 13. April 1835.

Angioletta erklärt sich aus Gründen des Sentiments. Zur Erhöhung der rührenden Wirkung dient ferner die Klage Tassos, auf die Leonore (V, 1, S. 85) Bezug nimmt, man habe nach seiner Freilassung überall an Fürstenhöfen den „Tollen von St. Anna“ ignoriert (vgl. III, 2, S. 55). Die Quellen wissen, daß er geehrt und bewundert wurde. Aber Zedlitz wollte die Huldigungen der ganz Verworfenen und auch des schlichten Volkes um so wirksamer hervortreten lassen.

Die übrigen Personen sind mehr oder weniger Staffage. Leonore ist ohne charakteristische Färbung und wird im Verlauf des Stückes durch die tatkräftiger liebende, allerdings nur väterlich wiedergeliebte Angioletta verdrängt. Indifferent sind Lucretia und Cornelia. Alfons, der nur einmal als Maske auftritt (II, 11, S. 47), kehrt den hartherzigen Despoten heraus und Montecatino den Höfling niedrigster Art.

Weniger als Smets und Raupach zeigt sich Zedlitz von Goethes Tasso beeinflußt. Nirgends ist in seinen verschwimmenden Gestalten das Bestreben ausgeprägt, die Linien Goethischer Zeichnung nachzuziehen. Die wenigen Reminiscenzen an Goethe scheinen eher durch einen Nachklang im Ohr als durch die zwingende Verwandtschaft der Situation oder Stimmung wachgerufen zu sein. Das der Sphäre Iphigeniens entnommene Gleichnis (Goethes Tasso 876 f):

> Wie den Bezauberten von Rausch und Wahn
> Der Gottheit Nähe leicht und willig heilt . . .

verwertet Zedlitz (III, 6, S. 66) bei Gelegenheit des Wiedersehens Tassos mit Cornelia:

> Wie den Orest im heil'gen Hain der Götter,
> Als ihn der Arm der Schwester mild umschlungen,
> Die Furien verließen und sein Geist
> Nach langem Irrsal endlich Friede fand:
> So fühl' ich mich in deiner trauten Nähe
> Ein Neuerstandner, Neubelebter wieder.

Wie ferner Goethes Tasso in dem Vollbewußtsein, daß die Lorbeerbekränzung durch die Prinzessin sein höchter Augenblick sei, den er zu überleben sich kaum getraut, ausruft (474 f):

O laßt mich zögern! Seh' ich doch nicht ein,
Wie ich nach dieser Stunde leben soll,

so wünscht sich Zedlitzens Tasso, am Tage seiner kapitolinischen Krönung zu sterben (V, 4, S. 91):

Wie Regen fällt auf ausgedorrtes Land,
Saugt meine Seele diesen Tag in sich,
Und grünt und blüht davon! Was je ich litt,
Ist ausgelöscht durch ihn; — doch keinen zweiten
Möcht' ich, nach diesem Tage, noch erleben! . .

Und nur mit den Worten (V, 2, S. 95):

Da war kein Wunsch, kein Hoffen, kein Gedanke,
Den ich Euch nicht vertraut, kein schön Gefühl,
Das nicht in Eurem Herzen wiederklang,

spielt Zedlitz auf das bedeutungsvollste Verhältnis des Goethischen Dramas: Tasso und die Prinzessin an.

Alle drei Tassofortsetzer sind nicht nur keine Psychologen, denn ihre Charakteristik läßt beinahe jegliche Lebendigkeit vermissen; auch die Sprache ihrer Poesie ist dürftig und ohne höhere Form. Durch einen gewissen Fluß der Verse zeichnet sich am ehesten noch Zedlitz aus, während Smets die Sprache ganz dilettantisch handhabt und der nüchterne Raupach nur versifizierte Prosa gibt.

III. Byron. Leopardi. De Vigny.

Naturgemäß hat die Gestalt und das Schicksal Tassos in Italien selbst besonders viele poetische Bearbeitungen erfahren.[1]) Von anderen außerdeutschen Tassodichtungen ist das Drama des Franzosen Alexandre Duval: „Le Tasse"

[1]) Ein Verzeichnis hauptsächlich italienischer Dichtungen, in deren Mittelpunkt die Gestalt Tassos steht, gibt Giuseppe Jacopo Ferrazzi: „Torquato Tasso. Studi biografici — critici — bibliografici". Bassano 1880. S. 201 ff. — Eine Abhandlung von Angelo Mori: „Le sventure del Tasso nel teatro italiano", Bologna 1895, behandelt Tasso als Figur des italienischen Dramas. Vgl. auch Guido Muoni: „Il Tasso e i Romantici-Notule". Milano 1904. S. 38 f. Die Hinweisung auf Mori und Muoni verdanke ich Herrn Prof. Fasola (Florenz). Eine ausführliche Tasso-Bibliographie gibt Angelo Solerti: „Vita di Torquato Tasso", Turin, Rom 1895. III, 149 ff. Die meisten der italienischen Tassodramen sind unabhängig von Goethe und, wie schon Goldonis „Tasso" mit seinem halbkomischen Helden und seinen drei Leonoren ohne Principessa und Duca, viel mehr Intriguenstücke als Tragödien vom Dichter. So ist der „Torquato Tasso" des Alberto Nota ganz auf die Ränke der Höflinge und Neider Tassos gegründet, die vor allem sein Künstlertum bezweifeln. Die Entstehung des Dramas verlegt J. L. Klein: „Geschichte des Dramas", Leipzig 1868, VI, 1, S. 687 f, in das Jahr 1816. Veröffentlicht wurde es erst 1834. — Von vorwiegend stofflichem Interesse ist auch die „Commedia storica" des Giovanni Rosini: „Torquato Tasso". Pisa 1832. Das dem Stück vorangehende „Avvertimento dell' autore" zeigt die Absicht des Verfassers, die der Gefangennahme Tassos vorangehenden und sie begleitenden historischen Vorgänge klar zu legen. (Dasselbe tut auch Rosinis „Saggio sugli amori dell Tasso, e sulle cause della sua prigionia".) Und zwar sind es nach Rosini gewisse lascive Verse Tassos an Leonora, die seine Gefangennahme herbeiführen. G. Muoni, a. a. O. S. 8 f u. S. 40 weist dies als eine grobe Fälschung zurück. — Fontebassos „Torquato Tasso" (1845) ist von Goethe beeinflußt worden. F. gibt in mittelmäßiger Prosa die schwache Nachahmung einiger Scenen aus Goethes „Tasso". — Ein bisher noch unveröffentlichtes Drama „Torquato Tasso" schrieben gemeinschaftlich Salmini und Fiambri. s. Muoni a. a. O. S. 39. — Von den vielen italienischen Tassodichtungen lyrischen

(1827) darum bemerkenswert, weil Goethe selbst davon Notiz nimmt.[1]) Es ist bei aller offenbaren Anlehnung an das Goethische Vorbild von diesem durch den weiten Abstand künstlerischen Wertes geschieden, ganz abgesehen davon, daß es als ein Liebes- und Intriguenstück der Darstellung der dichterischen Persönlichkeit kaum gerecht zu werden versucht.

Tiefer erfaßten die Gestalt Tassos die kongenialen Geister Byron und Leopardi. Nicht allein verbürgte ihre überragende Größe eine individuelle Behandlung des Stoffes, sie fühlten sich dem Gemüte des unglücklichen italienischen Dichters auch nahe verwandt. Jenes Gedicht, das Goethe Byron widmet, und worin er ihn charakterisiert, enthält mehrere Tassomotive:

Wie soll ich dem, den ich so lang begleitet,
Nun etwas Traulichs in die Ferne sagen?
Ihm, der sich selbst im Innersten bestreitet,
Stark angewohnt, das tiefste Weh zu tragen.

Wohl sei ihm doch, wenn er sich selbst empfindet!
Er wage selbst, sich hochbeglückt zu nennen,
Wenn Musenkraft die Schmerzen überwindet;
Und wie ich ihn erkannt, mög' er sich kennen.[2])

---

und epischen Charakters (s. das Verzeichnis bei Ferrazzi a. a. O.) seien die schönen Ottaverime des Jacopo Cabianca: „Torquato Tasso". Milano 1836 und Venezia 1858 hervorgehoben. Sie geben ein Lebensbild Tassos mit zahlreichen, charakteristische Momente veranschaulichenden Episoden.

[1]) s. W. A. 41, 2 S. 260 ff. Dazu Jub. Ausg. 38, S. 301. Vgl. Gespräche 10, 148 (Ampère): „A prospos du ‚Tasse' il prétend avoir fait de grandes recherches et dit que l'histoire se rapproche beaucoup de la manière dont il a traité son sujet. Il soutient que la prison est une conte . . . Il croit à l'amour du Tasse et à celui de la princesse, mais toujours à distance, toujours romanesque, et sans ces plates et absurdes propositions d'épouser, de Monsieur Alexandre Duval". s. ferner Gespräche 6, 116 f.

[2]) In dem Aufsatz „Zum Andenken Byrons", (1824) W. A. 42, 1 S. 102. Vgl. ferner in Goethes Besprechung des „Manfred" W. A. 41, 1 S. 189 die Stelle: „Wir finden also in dieser Tragödie ganz eigentlich die Quintessenz der Gesinnungen und Leidenschaften des wunderbarsten, zu eigner Qual gebornen Talents".

Byrons Gedicht „The Lament of Tasso“ [1]) entstand bei Gelegenheit eines Aufenthaltes in Ferrara 1817. Byron sagt dazu im Vorwort: „as misfortune has a greater interest for posterity, and little or none for the cotemporary, the cell where Tasso was confined in the hospital of St. Anna attracts a more fixed attention, than the residence or the monument of Ariosto“. In diese Zelle verlegt Byron die Situation seines Gedichtes: ein Selbstgespräch, eine Klage des seit manchem Jahre gefangenen Dichters, die bei aller besonderen Beziehung auf das Schicksal Tassos von der ganz persönlichen Stimmung des in jenen Tagen tief vereinsamten Verfassers [2]) getragen ist.

Wie die dem Gedichte beigefügten Fußnoten allgemeinerer Natur zeigen, hat Byron die Kenntnis des Tassoschicksals aus der Biographie Serassis und aus den Briefen des Dichters geschöpft. Was die erschütternde persönliche Wirkung des Gedichtes ausmacht, ist der Ausdruck der phantasievollen dichterischen Natur in ihrem

[1]) The works of Lord Byron: with his letters and journals, and his life. By Thomas Moore, Esq. London 1834. XI, 77 ff. — Eine Nachahmung der „Lament“ Byrons ist das Gedicht des Antonio Peretti: „Torquato Tasso“. Milano 1878. vgl. G. Muoni, a. a. O. S. 20, und denselben in den Appendici zu „La Leggenda del Byron in Italia“. Milano 1907. S. 80 f. — Italienische Lamentationen Tassos: z. B. Giovanni Colleonis Terzinen: „I lamenti del Tasso“. Milano 1819. — Nicola Bortolo: „Lamento del Tasso“. 1873.

[2]) vgl. a. a. O. S. 79. — Chateaubriand urteilt über das Gedicht in den „Mémoires d'outre-tombe“. Berlin 1850. XI, 181. (Ferrara. Im Sept. 1833): „Lord Byron a composé un poème des Lamentations du Tasse; mais il ne se peut quitter, et se substitue partout aux personnages qu'il met en scène . .“ Ebenda gibt Chateaubriand ein Lebensbild Tassos, das zunächst von der Stimmung des Goethischen „Tasso“ inspiriert erscheint. Dann aber gewinnt auch bei Chateaubriand als weltschmerzlich sentimentalem Romantiker die Gestalt des Italieners die symbolische Bedeutung des unglücklichen Dichters schlechthin, den er sogar im Bilde des Gekreuzigten zu sehen wagt: „Le génie est un Christ: méconnu, persécuté, battu de verges, couronné d'épines, mis en croix pour et par les hommes, il meurt en leur laissant la lumière et ressuscite adoré“.

Schwanken zwischen Ekstase und Depression. Weniger in Einzelzügen als vielmehr in der Gesamtanschauung dieser Dichterseele, in ihrer Stimmung und Intensität ist eine Goethe kongeniale Intuition fühlbar.

Das Besondere dieser Klage Tassos ist ihre Steigerung zu einem Hymnus auf die Liebe, unter deren Stern er geboren und durch die allein er Dichter sei:

. . . . from my very birth
My soul was drunk with love, — which did pervade
And mingle with whate'er I saw on earth;
Of objects all inanimate I made
Idols, and out of wild and lonely flowers,
And rocks, whereby they grew, a paradise,
Where I did lay me down within the shade
Of waving trees, and dream'd uncounted hours,
Though I was chid for wandering; and the Wise
Shook their white aged heads o'er me, and said
Of such materials wretched men were made,
And such a truant boy would end in woe
And that the only lesson was a blow; —
And then they smote me, and I did not weep,
But cursed them in my heart, and to my haunt
Retourn'd and wept alone, and dream'd again
The visions which arise without a sleep.[1])

Um dieselbe Zeit etwa wie dies Gedicht entstanden die Strophen des vierten Gesanges von „Childe Harold's Pilgrimage",[2]) welche Tasso als unsterblichen Genius anrufen und zugleich die harte Verurteilung Alfonsos als des unwürdigsten Despoten ausdrücken:

Alfonso! how thy ducal pageants shrink
From thee! if in another station born,
Scarce fit to be the slave of him thou madest to mourn.

Der Genius loci, der in Ferrara Byron 1817 zu seinem Tassogedicht inspiriert hatte, ließ ein Jahr später auch in dem nach Ferrara pilgernden Shelley den Plan zu einer poetischen Gestaltung Tassos reifen. Hiervon legt Zeugnis

[1]) a. a. O. S. 88 f.

[2]) Works VIII, 207 f. Gesang IV, Strophe 35—40. s. dazu S. 290 f. Dieser vierte und letzte Gesang wurde 1818 vollendet.

ab ein posthumes Gedicht: „Song for Tasso“ (1824),[1]) das durch die Übereinstimmung mit dem Ideengehalt der Byronschen „Lament“: Penetration und Sublimierung des Dichterdaseins durch die Liebe — merkwürdig ist.

I.

I Loved — alas! our life is love
But when we cease to breathe and move
I do suppose, love ceases too.
I thought but not as now I do,
Keen thoughts and bright of linked lore
Of all that men had thought before,
And all that Nature shows, and more.

II.

And still I love and still I think,
But strangely, for my heart can drink
The dregs of such despair, and live
And love; . . .
And if I think, my thoughts come fast,
I mix the present with the past,
And each seems uglier than the last

III.

Sometimes I see before me flee
A silver spirit's form, like thee.
O Leonora, and I sit
. . . . still watching it,
Till by the grated casement's ledge
It fades, with such a sigh, as sedge
Breathes o'er the breezy streamlet's edge.

Charakteristisch ist auch das andere uns erhaltene Tassofragment Shelleys,[2]) die nur wenige Verse umfassende Scene eines geplanten Tassodramas, welche von genialem Wurf und sensibler Einfühlung in das Wesen Leonorens von Este, wie Goethe es für alle Ewigkeit geformt hat, Zeugnis ablegen. Nicht die Prinzessin, auch Tasso nicht treten in dieser Scene auf: sondern ein Dritter, ein Höf-

[1]) The complete Poetical Works of Shelley. Edited by Thomas Hutchinson. Oxford 1904 S. 618.

[2]) s. a. a. O. S. 617f.

ling, offenbar ein Tassorivale, teilt einem andern mit, was er gesehen:

The Duke was leaning,
His finger on his brow, his lips unclosed.
The Princess sate within the windowseat,
And so her face was hid; but on her knee
Her hands were clasped, veined, and pale as snow,
And quivering — young Tasso, too, was there.

Daß die Situation des Dichtermärtyrers: Tasso im Hospital der Irren, die künstlerische Einbildungskraft immer aufs neue befruchtet hat, zeigt später das Sonett von Charles Baudelaire: Sur „le Tasse en prison" d'Eugène Delacroix,[1]) das wegen seiner Formschönheit und Gedankentiefe hier angeführt sei:

Le poète au cachot débraillé, maladif,
Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
Mesure d'un regard que la terreur enflamme
L'escalier de vertige où s'abîme son âme.

Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Ame aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!

Leopardi, der ein Zeitgenosse Byrons und ausschließlicher noch als dieser ein Verkündiger des Pessimismus jener Tage war, nennt Tasso ein „miserando esemplo di sciagura", womit er zugleich nicht minder sich selbst kennzeichnen könnte.[2])

---

[1]) „Les Fleurs du Mal." Paris 1872. S. 236.

[2]) s. Giacomo Leopardi. Gedichte und Prosaschriften deutsch von Paul Heyse, Berlin 1889 S. 5. — Ein litterarisches Denkmal setzt Heyse Leopardi in der Novelle „Nerina".

In der Canzone „An Angelo Mai“ (1820) apostrophiert er Ariost und Tasso. Während Ariost dem Dichter des Weltschmerzes Betrachtungen über den Gegensatz zwischen der trostlosen Gegenwart und den seligen Zeiten, die der Renaissancedichter besungen hat, erweckt,[1]) bedeutet ihm Tasso das Urbild des Dichter-Märtyrers, den der Neid Niederer und Mächtiger gebrochen, den die Liebe betrogen habe und für den das Sterben eine Gnade gewesen sei. Aber heute träfe ihn noch härteres Los, da er nicht an der Mißgunst, sondern am völligen Nichtachten der Menschen zu Grunde ginge.

Ne livor più, ma ben di lui più dura
La noncuranza avviene ai sommi? o quale,
Se più de' carmi, il computar s'ascolta,
Ti apresterebbe il lauro un'altra volta?

Der Gedanke der Nichtigkeit des Daseins und der Unerträglichkeit der Gegenwart, das Thema aller Schriften Leopardis, kehrt auch in dem Prosadialog „Torquato Tasso und sein Spiritus familiaris“ (1828)[2]) wieder. Die Gedanken dieses Dialogs sind im Wesentlichen folgende: Zwischen Wahrem und Erträumtem besteht kein anderer Unterschied, als daß dieses meist schöner ist als alle Wirklichkeit. Nur um zu träumen, soll man sich zum Leben entschließen. Wenn es auch keine wahre Freude gibt, so ist dennoch Glückseligkeit der Endzweck des

---

[1]) Opere. Firenze 1898 I, 48:

Di vanita, di belle
Fole e strani pensieri
Si componea l'umana vita: in bando
Li cacciammo: or che resta? or, poi che il verde
È spogliato alle cose? Il certo e solo
Veder che tutto è vano altro che il duolo.

[2]) Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare. Le prose originali di Giacomo Leopardi, Firenze 1890, S. 136 ff. Heyses Uebersetzung a. a. O. S. 257 ff. s. o. S. 41. — Eine alcäische Ode von Giovanni Costa: „Torquatus Tassus alloquitur tanquam praesentem familiarem genium suum“ (1812), behandelt denselben Gegenstand, desgleichen Angelo Beltrame: „Tasso e il suo Genio“. Vicenza 1854.

Lebens. Da das Leben aber beständig seinen Zweck verfehlt, warum leben wir? Das ist die Frage, die Tasso an seinen Spiritus familiaris richtet. Sie ist echt Leopardisch, ebenso wie die Antwort des Genius. Diese gibt keine klare, eindeutige Lösung der Frage, sondern weist auf einen vermittelnden Ausweg hin: Negierung des wirklichen Lebens zu Gunsten eines von der Phantasie und dem Traum geschaffenen „Così, tra sognare e fantasticare, andrai consumando la vita; non con altra utilità che di consumarla; che questo è l'unico frutto che al mondo se ne può avere, e l'unico intento che voi vi dovete proporre ogni mattina in sullo svegliarvi.[1])

Für Byron und Leopardi bedeutete also Tasso und sein Geschick eine Note in der großen Symphonie des Pessimismus. Beider Dichter mehr lyrische Behandlung des Tassothemas gab für eine breite Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit keinen Raum her. Auch war mehr als diese das unglückliche Lebensschicksal des Dichters Gegenstand ihrer Betrachtung.

Um diesélbe Zeit etwa, als sich in Deutschland die Raupach und Zedlitz und in Frankreich Duval um die dramatische Gestaltung des Tassoschicksals bemühten, jedoch über schattenhafte Umrisse seiner äußeren Existenz nicht wesentlich hinausgelangten, ergriff Alfred de Vigny das Goethische Problem der Tragödie des Dichters in seiner eigentlichen Bedeutung. Vignys „Chatterton" (1834) gehört in Tassos unmittelbare Nachbarschaft. Die Beziehungen der beiden Tragödien zueinander sind an anderer Stelle klargelegt worden.[2]) Hier sei noch darauf hingewiesen, daß nicht allein dem „Chatterton", sondern Vignys gesamter dichterischer Produktion der Gedanke zu Grunde liegt: „le génie chez les poètes est un don

---

[1]) a. a. O. S. 150.

[2]) Vgl. G. Dalmeyda: „Goethes Tasso und Vignys Chatterton". Goethe-Jahrbuch 23, 177 ff. — Dorison: „Alfred de Vigny. Poète philosophe". Paris. S. 20ff zeigt den Einfluß der Mme. de Staël, Chateaubriands und Byrons auf Vignys Pessimismus.

Lebenslauf.

Am 30. November 1881 bin ich, Judith Charlotte Geisel, geb. Salomon, zu Berlin als Tochter des Rechtsanwalts Dr. jur. Max Salomon geboren. Ich bin mosaischer Religion.

Von Ostern 1888 bis Ostern 1895 besuchte ich die Privatschule des Herrn Richard Vogeler, darauf die städtische Victoria-Schule zu Berlin, die ich zu Michaelis 1897 verließ. Dann bereitete ich mich in den „Gymnasialkursen für Frauen" zu Berlin, damals noch unter Leitung des Fräuleins Helene Lange, zur Abiturientenprüfung vor, die ich zu Ostern 1902 am Königlichen Luisen-Gymnasium zu Berlin bestand.

An der Berliner Universität widmete ich mich vom Sommersemester 1902 an dem Studium der deutschen Philologie. Seit dem 10. November 1906 bin ich mit dem Chemiker Dr. phil. Emil Geisel verheiratet. Die Doktorprüfung bestand ich am 3. Februar 1910.

Während meiner Studienzeit besuchte ich die Vorlesungen und Übungen folgender Herren Professoren und Dozenten: Baesecke, Burdach, Dilthey, Ebeling, Geiger, Haguenin, M. Herrmann, Heusler, R. M. Meyer, Paulsen †, Roediger, E. Schmidt, Simmel, Stumpf, Tobler †, Wilamowitz-Moellendorff, Wölfflin.